PAUL BEKKER

KLANG UND EROS

ZWEITER BAND DER GESAMMELTEN SCHRIFTEN

Erstes bis drittes Tausend

1922

STUTTGART UND BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

3328. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.

DEN FRANKFURTER FREUNDEN
ZUGEEIGNET

INHALT

VORWORT

Der vorliegende Band ist die Ergänzung der im Vorjahre mit den „Kritischen Zeitbildern“ begonnenen Aufsatzsammlung. Die über Erwarten angeregte Teilnahme, mit der dieses Buch aufgenommen wurde, ermutigt Verlag und Autor, den zweiten Band vorzulegen, dem voraussichtlich in Jahresfrist die Zusammenfassung der größeren, bisher nur vereinzelt in Broschürenform erschienenen Arbeiten folgen wird. Mit dem dritten Band soll diese Ausgabe der „Gesammelten Schriften“ dann als abgeschlossen gelten. Im ganzen ist sie gedacht als organisch erforderliche Vervollständigung der Bücher „Beethoven“, „Das deutsche Musikleben“ und „Gustav Mahlers Sinfonien“, zwischen denen sie teils überleitend vermittelt, teils als Einzelausführung und Anwendung dort ausgesprochener Ideen steht. Einiges mag auch auf Kommendes vordeuten, das, wie ich hoffe, in nicht allzu ferner Zeit die Linie der größeren Bücher fortführen wird.

Ein Blick auf den Inhalt des zweiten Bandes zeigt, daß er nach wesentlich anderen Gesichtspunkten zusammengestellt ist als der erste. Dieser galt der kritischen Auseinandersetzung mit Problemen zeitgeschichtlicher Art, die sich im einzelnen als Erscheinungen individuellen, sozialen und ästhetischen Charakters darstellten. Darum mußte ich dort schon im Titel das kritisch und zeitlich Bedingte betonen. Der zweite Band ist in seiner Gesamthaltung anders akzentuiert. Es fehlt zunächst die Hervorhebung des „Kritischen“, obwohl er — scheinbar diesen Worten widersprechend — mit einer Reihe von Opernkritiken beginnt. Wer sie indessen genau betrachtet, sie nicht nur als Einzelreferate, sondern im Zusammenhang liest, wird bald erkennen, daß das im engeren Sinne Kritische an ihnen Nebensache oder doch nur Mittel zum Zweck ist. Das, was man im allgemeinen als Kritik bezeichnet: die Aussage darüber, ob etwas gut oder schlecht sei, ist mir stets als untergeordnete,

eigentlich unwürdige Aufgabe erschienen. Konnte ich mich, solange ich im Tagesbetriebe stand, dieser Forderung nicht völlig verschließen, so habe ich sie doch immer als belästigend, eigentlich herabziehend empfunden. Die Erkenntnis, solchen Ansprüchen gegenüber nur nutzlose, unproduktive, auf die Dauer mir selbst unmögliche Arbeit leisten zu müssen, war für mich der Hauptgrund, diese Art falscher Kritik endgültig aufzugeben. Wahrhafte und ernsthafte Kritik kann erst einsetzen, wenn die Frage nach Talent oder Talentlosigkeit, Können oder Nichtkönnen bereits endgültig entschieden ist. Die nähere Begründung dieser Ansicht, zugleich die Kennzeichnung meiner Auffassung von der Hauptaufgabe der Kritik gibt der hier aufgenommene Aufsatz „Vom Ethos der Musik". Es wäre mir daher auch nie eingefallen, in eine Sammlung meiner Arbeiten Tageskritiken der gekennzeichneten Art zu übernehmen. Ich habe nur solche ausgewählt, bei denen die besprochenen Werke oder Persönlichkeiten in irgendeiner Beziehung positive, charakteristische Beiträge zum künstlerischen Leben der Gegenwart geben und denen gegenüber ich mich selbst, wenn auch in Einzelfällen mit mehr oder minder gewichtigen Einschränkungen, nicht als „Rezensent" im schlechten, sondern als Kritiker im wahrhaften Sinne fühlen durfte.

Über diese Begrenzung der Auswahl hinaus war aber noch eine Erwägung maßgebend: das innere Verhältnis der Werke und ihrer Besprechungen zu der Grundidee des Buches. Sie ist ausgesprochen im Titel: „Klang und Eros". So lautet die Überschrift des letzten Aufsatzes, den ich, wäre er mir nicht als Abschluß notwendig erschienen, gern schon als Einleitung genommen hätte. Als ich seinen Namen über das Ganze setzte, war für mich dabei nicht das Verfahren des Novellisten maßgebend, der eine Sammlung von Erzählungen unter der Überschrift der inhaltlich bedeutsamsten zusammenfaßt. Es war vielmehr die Erkenntnis, daß alles, was in den hier vereinigten Aufsätzen

und Kritiken berührt wird, in irgendeiner inneren Beziehung zu dem Thema dieses letzten Aufsatzes steht, direkt oder auf Umwegen zu ihm hinleitet und durch ihn die das Grundproblem endgültig fassende, nach allen vorangehenden Metamorphosen seine Urgestalt aufdeckende Form erhält.

Ich bin mir dieses Vorganges selbst nicht bewußt gewesen, als ich die Aufsätze schrieb. Gleich den in den „Kritischen Zeitbildern“ veröffentlichten sind sie fast alle zuerst in der „Frankfurter Zeitung“ erschienen, Ausnahmen bilden nur die einleitende Schreker-Charakteristik (Basler National-Zeitung), der Bericht über die Frankfurter „Alkeste“-Aufführung (Zeitschrift für Musikwissenschaft), der Joachim-Nekrolog (Allgemeine Musik-Zeitung) sowie „Der sinfonische Stil“, ursprünglich der Anfang vom Einleitungskapitel meines Mahlerbuches. Es ist, äußerlich genommen, selbstverständlich, daß eine im Laufe von insgesamt 15 Jahren in verstreuter Folge geschriebene Aufsatzreihe nicht vorsätzlich die gleiche Grundidee behandeln kann. Ebenso selbstverständlich aber ist, daß durch das Schaffen jedes aus innerer Nötigung produzierenden Menschen gewisse Hauptlinien laufen, denen er jahrelang nachgeht, ohne sie nur zu ahnen, zu denen er sich von den verschiedenartigsten Themen aus instinktiv immer wieder durchtastet, sie kreuzend, umschreibend, zuweilen nur ganz von ferne, mit einer flüchtigen Andeutung, einem einzigen, wie zufällig gewählten Wort anrührend — bis eines Tages plötzlich die Hüllen fallen. Er sieht sich vor einem Grundthema seiner Natur, er erkennt rückblickend die vielfach verschlungenen Wege, die er in der Ahnung dieses Grundthemas aus innerer Führung gegangen ist, er begreift nachträglich die Einheitlichkeit scheinbar buntester Mannigfaltigkeit. Er versteht, daß alles, was das Leben von außen an uns heranträgt, nur Mittel ist, die eigene Natur klingen zu machen, daß diese Natur, sofern ihr überhaupt die Fähigkeit des Klingens gegeben ist, immer wieder den gleichen Grundton, nur entsprechend den Anlässen in

verschiedenartigen Schattierungen hören lassen wird. In unseren Werturteilen sind wir den Schwankungen der Anschauungen, der Veränderung des Erkenntnisvermögens unterworfen. In diesem zutiefst Klingenden aber bleiben wir stets die gleichen, und Aufgabe unseres Werdens ist, den Naturklang unseres Wesens so klar und rein wie möglich zu fassen.

Solchen Grundklang glaubte ich zu vernehmen, als ich, lediglich einem Impuls folgend, den Aufsatz „Klang und Eros“ schrieb und von ihm aus nachträglich auf Früheres zurücksah. Was damit gemeint ist, wird leicht deutlich werden, wenn man das Schlußstück als Anfang liest. Ich habe nun versucht, für den vorliegenden Band solche Arbeiten auszuwählen, an denen die inneren Beziehungen zu der Grundidee besonders deutlich hervortreten, gleichzeitig aber die Wandlungsfähigkeit des Gedankens selbst an der Verschiedenartigkeit der Ausgangspunkte erkennbar wird. Den Beginn macht die Erscheinungswelt des Theaters, wie sie sich in Werken, Bühne, Publikum spiegelt. Sagte ich vorher, daß das Kritische im landläufigen Sinne mir als nebengeordnet gelte, eigentlich gleichgültig sei, so wird man jetzt vielleicht verstehen, was mir dafür als das Wichtige gilt: die Erfassung der Werke aus ihrer Bedeutung als Klangerscheinungen im Hinblick auf die besondere Gesetzlichkeit der Opernbühne. Wie sich diese Gesetzlichkeit in praktischer Anwendung auf Gestaltung des Spielplanes, des Hauses, der Szene, der Publikumspsyche auswirkt, versucht die zweite Abteilung der Theatergruppe anzudeuten. Sie steht mit dem Grundthema äußerlich nur in losem Zusammenhang und doch basiert sie in den Voraussetzungen wie in der Art der Zielerfassung ebenfalls auf ihm. Die zweite Gruppe: „Menschen“ — mit Ausnahme des Vigna-Aufsatzes eine Reihe von Nekrologen — versucht, das Geheimnis des Klingenden an verschiedenen Individualitäten meist ausübender Künstler von souveräner Geltung zu erforschen, die

Mannigfaltigkeit der Klangoffenbarung, die Ungleichheit ihrer Gesetzlichkeit am Lebenden selbst zu ergründen. Die dritte Gruppe: „I d e e n“ beschäftigt sich, von wechselnden äußeren Anknüpfungen ausgehend, mehr oder weniger unmittelbar mit dem Problem selbst. Wir begegnen ihm in der Frage nach dem Ethos der Musik, in den Aufgaben der neuzeitlichen Klaviertechnik und ihrer durch Busoni angeregten Anwendbarkeit auf Bach, wir finden es lebendig in der Sage vom „Geheimnis“ des Violinbaues wie in dem Werden der Formen des Liedes oder der Sinfonie. Der Streit um „Improvisation und Reproduktion“ hat hierin seinen Ursprung, der Versuch, Musik und Religion zu identifizieren, erklärt sich aus der Mystik des Klanglebens, die Vergänglichkeit der Musik, die uns eine Erscheinung von der Art Josquins in unfaßbare Ferne rückt, ist untrennbar verbunden mit der Flüchtigkeit alles Klanglichen, seine tiefste, innerste Begründung, die letzte Erklärung, zu der unser begriffliches Vermögen ausreicht, sehe ich in seiner Auffassung als eines Erostriebes.

Dies alles zusammen soll keine s y s t e m a t i s c h e Darstellung sein, als solche ist es nicht geschaffen. Das Buch ist absichtslos gewachsen, ohne theoretisierende Bewußtheit, unmittelbar aus dem Leben und den Anregungen des Tages heraus. Es will daher nicht dozieren. Es ist eine zwanglose Folge von Variationen über ein Thema: Klang. Es beansprucht nicht, das Geheimnis dieses Phänomens zu klären — dies wäre ein törichtes und lächerliches Bemühen. Es will nur das Phänomen als solches überhaupt bewußt, es in dem kaum übersehbaren Reichtum seiner Erscheinungen, der Vielgliedrigkeit seiner Verzweigungen mit allen Gebieten unseres musikalischen Seins erkennbar machen. Wir sind mit dem Gebiet der wissenschaftlichen, physikalischen und psychologischen Erforschung des Tones als akustischer Erscheinung sehr fleißig und rührig gewesen, haben hier manche wichtige Leistung aufzuweisen. Dem Geheimnis

des *Klanges*, seiner Bedeutung und Wirkung aber sind wir dadurch nicht nähergekommen. An sich mag dies gute Gründe haben, wir stehen hier an einer Grenze des wissenschaftlich Erforschbaren. Das berechtigt uns indessen nicht, das Phänomen als solches überhaupt zu übersehen. Können wir es nicht ergründen, so können wir doch die Tatsachen seiner Wirkungen, die Verschiedenheiten seiner Erscheinungen feststellen, sie aneinander vergleichen, auf ihre Bedeutung, ihre jeweilige Gesetzlichkeit prüfen. Dies wäre — abgesehen vom Gewinn fachwissenschaftlicher Werte, die außerhalb meines Vermögens liegen — einer der Wege, zu einer *Kritik* zu gelangen, die ein wenig oberhalb dessen stehen könnte, was man heut so zu nennen pflegt.

Ich habe versucht, auf meine Art diesen Weg hier zu gehen. Wenn ich einiges von dem, was ich dabei gefunden habe, nun gesammelt vorlege, hege ich den Wunsch, daß man über das Ziel nicht den Weg, über den Weg aber auch nicht das Ziel vergessen möge.

Hofheim i. T., Ende August 1922.

Paul Bekker.

THEATER

I. WERKE

FRANZ SCHREKER

I.

(1920)

Im Herbst 1912 fand an der Frankfurter Oper die Uraufführung von Franz Schrekers Erstlingswerk „Der ferne Klang“ statt. Es war ein starker Erfolg, künstlerisch wie äußerlich. Die deutschen Hofbühnen ignorierten ihn, das Textbuch widersprach ihrem Sittlichkeitskanon, aber einige große Stadttheater wie Leipzig und Hamburg folgten Frankfurt, und die Wirkung war die gleiche. Hellhörige französiche Kritiker interessierten sich für diese deutsche Oper, in der manche Anregungen von Charpentier und Puccini auf neue Art lebendig wurden. Eine Aufführung in Paris wurde in Aussicht genommen, da kam der Krieg und die kaum gesponnenen Fäden rissen. Schreker blieb auf Deutschland angewiesen, auch hier auf die wenigen tatfreudig gesinnten Stadttheater. Sein zweites Werk „Das Spielwerk und die Prinzessin“ war in der ursprünglichen Fassung ein Fehlschlag, erst die „Gezeichneten“, 1918 zum ersten Male aufgeführt, erwiesen Schrekers Beruf zum Opernkomponisten aufs neue. Der „Schatzgräber“, 1920 gleich den vorangehenden Werken in Frankfurt zur Uraufführung gebracht, fand wieder so nachhaltigen Erfolg, daß Schreker heute als führender Repräsentant der deutschen Oper anzusprechen ist. Die Berufung des jetzt 42jährigen Deutsch-Österreichers zum Leiter der Berliner Hochschule ist Ausdruck der Erwartungen, die eine nach Verjüngung strebende deutsche Kunstgemeinde in ihn setzt.

Dies wären die äußeren Vorgänge. Was ist es nun um den Künstler Schreker?

Das musikdramatische Schaffen hält noch immer bei Richard Wagner. Wenn etwas Neues kommt, das über die talentvolle Nachahmung hinausreicht, so fragen wir stets: wie zeigt es sich im Vergleich zu Wagner? Das Schaffen

dieser gewaltigen Persönlichkeit gibt vorläufig die Maßstäbe, größere, eigene haben wir bisher nicht gewonnen. Ist nun Schreker ein neuer Wagner, überflügelt er den alten, wird er ihn allmählich zurückdrängen? Sagen wir gerade heraus: nein. Wagner ist eine überragende Kulturerscheinung, eine geistige Kraft von elementarer Bedeutung. Schreker ist eine genial veranlagte Theaterbegabung, ein Musiker, der Opern schreibt — nicht mehr, nicht weniger. Eben darum, wegen dieses nicht mehr und nicht weniger, schätzen wir ihn und freuen uns seiner. Es ist das Unglück der deutschen Oper nach Wagner gewesen, daß sie glaubte, Philosophie und Weltanschauung seien Ausgangspunkte und die Musik liefe nebenher, daß sie meinte, sich als Musikdrama gebärden, Namen und Begriff der Oper mißachten zu dürfen. Aber die Bühne hat ihre eigenen Lebensgesetze und diese lassen sich nicht aus abstrakten Anschauungen heraus umgestalten. Bühnensinnliches Leben und Geschehen ist hier Grundforderung, was nicht aus ihr entspringt, ist falsche Spekulation und im künstlerischen Sinne schlecht, mag es mit noch so hochtrabender idealistischer Gebärde auftreten, mag es die Unfähigkeit zu blutwarmer, überzeugender Theaterwirkung noch so vornehm hinter kulturphilosophischer Pose verstecken. Das Erfrischende, Neue an Schreker ist die Naivetät, mit der er seine Bühnenvisionen in sinnliche Erscheinungen umsetzt ohne zu spekulieren, ohne sich bewußt auf ethische oder irgendwelche anderen Bekenner-Tendenzen einzustellen. Hier wird Theater gespielt, Operntheater mit allen Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüchen, Ungereimtheiten der Oper. Man kann diese Kunstgattung als Gattung wegen ihrer ästhetischen Zwitterhaftigkeit ablehnen, kann sie, die weder reines Drama, noch reine, aus sich heraus befriedigende Musik ist, als Kunst geringschätzen. Aber das Lebendige in ihr wird aller Einwendungen spotten, der unzerstörbare Reiz des Theaterspiels, wenn er als solcher recht erfaßt wird, behauptet

immer wieder seine Daseinsberechtigung. Dieses Lebendige spricht, wirkt und zwingt aus Schrekers Opern. Der Verstand mag an ihnen kritteln, das Gefühl wird sie anerkennen.

Ist Schreker ein moderner Musiker? Ja und nein. Es kennzeichnet die Verwirrung der Geister, die törichte, meist von unkünstlerischen Gesichtspunkten ausgehende Bewertungsart namentlich im heutigen Deutschland, daß man alles, was nicht ausgesprochen wagnerisch, straußisch oder gar pfitznerisch ist, ohne weiteres in einen Topf wirft, daß man die tiefen Wesensunterschiede innerhalb der modernen Musik gar nicht erkennt. Man schreit über Futurismus, Expressionismus, Internationalismus, und weiß überhaupt nicht, was man sich eigentlich darunter vorzustellen hat. Pfitzners von verständnislosem Haß getragener Kampf gegen die neue Musik hat die Geister verwirrt, sie glauben heiligste Güter zu verteidigen und sehen nicht, daß sie für Talentlosigkeit eintreten und gegen Begabung anrennen. Schrekers neue, farbenfrohe, glutvolle Klangwelt macht sie blind gegen die Erkenntnis, daß bei ihm wieder ein Durchbruch des melodischen Empfindens erfolgt, wie wir ihn so stark seit langem nicht erlebt haben. Kein größerer Irrtum, als etwa Schreker mit Schönberg zusammenzuspannen. Schönberg ist eine dem Abstrakten, Spekulativen zugewandte Begabung, durchaus gehirnmäßig empfindend, durch die Eigenart seiner Natur vorwiegend dem Instrumentalen verschrieben. Seiner schroffen, rücksichtslosen Geistigkeit gegenüber wirkt Schreker fast primitiv, zünftig, konventionell. Wie Schreker der Bühne bedarf, um sich als Künstler richtig zu zeigen, so wurzelt auch seine Tonsprache im Sinnlichen der Klangvorstellung. Was daran umstürzlerisch, fremdartig erscheint, ist nicht bewußt revolutionär empfunden, sondern Ausdruck einer sinnlich ungemein beweglichen Phantasie. In dem Klanglichen aber, das heute meist als wesentliche Eigenschaft der Musik Schrekers bezeichnet wird, lebt und treibt kraftvolle architektonische Gestaltung. Sie strebt nach festen, inner-

lich geschlossenen, plastischen Formungen, wie der Opernkomponist sie braucht. Sie ist nicht zerfließende Lösung, sondern energische Zusammenfassung musikalischer Ausdruckselemente, und je mehr Schreker sich entwickelt, um so klarer und sicherer tritt das architektonische Grundgefühl hervor. Die Bühne gibt auch hier die Gesetze, sie verlangt Kontur und Gegenständlichkeit.

Schreker schreibt seine Texte selbst. Ist er ein Dichter? Im literarischen Sinne gewiß nicht, denn dann brauchte er keine Musik. Er sagt und gibt, was er schaut und sein Schauen ist musikalisches Fühlen. Dieses Fühlen erschließt eine neue Welt, die beherrscht wird von einem starken erotischen Trieb. War es anders bei Wagner, war es anders bei Mozart, war es je anders, kann es je anders sein in der Oper? Nur die Problemstellung ändert sich. An der Fähigkeit einer solchen Umstellung des Problemes erkennen wir die Persönlichkeit. Als solche wollen wir Schreker erfassen, ohne Vergleiche anzustellen und peinliche Wertmessungen vorzunehmen. Ist es nicht genug, eine Persönlichkeit zu finden und aus sich heraus wirken zu lassen? Nun gut, man lasse sie erst einmal wirken, frage nicht vorzeitig nach Ewigkeitswerten und Unsterblichkeit. Man nehme den Menschen, der sich als solcher gibt und freue sich der Wahrhaftigkeit und Eigenheit seiner Künstlerschaft.

II.

„DER FERNE KLANG“

Uraufführung in Frankfurt am 18. August 1912.

Irgendwann erklingt jedem einmal der rätselhafte Klang. Dem Dichter, wenn die Idee eines neuen Werkes in ihm aufschießt, dem Maler, wenn er im Geiste Farben und Linien eines geplanten Bildes schimmern sieht, dem Schriftsteller, wenn er nach einer Form ringt, um das auszu-

sprechen, was zu sagen noch keinem gelungen ist. Dann summt es wie eine ferne Melodie um das Ohr, der Lauschende will sie fassen, fixieren, er glaubt sie festzuhalten, und die Leute, die sie nun hören, sagen, er hätte ein schönes neues Lied gefunden. Aber der Schöpfer selbst lächelt wehmütig in sich hinein. Das Lied mag hübsch sein — das, was er innerlich gehört hat, ist es nicht, nur eine plumpe Vergröberung davon. Das können freilich die Leute nicht wissen, doch selbst weiß er es und horcht nun weiter, mit geschlossenen Augen und gespannten Sinnen, ob der Klang nicht doch noch wiederkehrt, ob es nicht gelingen könnte, ihn einmal aus phantastischem Dämmer in die Wirklichkeit herüberzulocken. Ibsen hat dieses Symbol der Sehnsucht mehrfach verwendet, seine dämonisch aufstachelnde, fanatisierende Macht erkannt. Unten in der Tiefe „singt das Erz, wenn es gebrochen wird," sagt John Gabriel Borkmann. „Die Hammerschläge, die es brechen — das ist die Mitternachtsglocke, die läutet und es erlöst. Darum singt das Erz vor Freude — in seiner Weise. Es will ans Tageslicht und den Menschen dienen." Er allein vernimmt diesen Gesang, der ihn sirenenartig lockt und ihn die Welt mit ihren Gesetzen vergessen läßt. Und als Solneß den Turm besteigt, da vernimmt Hilde Wangel „einen gewaltigen Gesang", und als der Baumeister zerschmettert unten liegt, weiß sie doch: „Ich habe Harfen gehört in den Lüften."

Auch Franz Schreker hört diese Klänge, so wie sie jedem zum ersten Male ertönen: nicht als deutlich wahrnehmbare Vision, sondern unsagbar leise, geisterhaft, nur als matten Schimmer eines rätselhaften Lichtes, nur Ahnung einer sternenfernen Welt. Die Sehnsucht danach macht den Musiker in ihm zum Dichter, der sich ein Gleichnis schafft. Erlebtes und Erträumtes fließen ineinander, das Märchen kleidet sich in die Formen der Wirklichkeit. Sehr unbekümmert, mit einer Naivetät, deren Drastik zuweilen hart die Grenzen des auf der Bühne Möglichen streift. Aber das darf es,

eben weil es ein Märchen ist. Da ist der junge Musiker selbst, den die unfaßbaren Töne umschwirren, den sie bedrängen und peinigen, so daß er den Geistern Blut opfern will, um sie sich geneigt zu machen und sie zur Erscheinung zu bringen. Was könnte er ihnen höheres darbringen als seine Liebe? Aber die Geister sind tückisch und mitleidslos. Sie offenbaren sich dem, der selbstsicher, unbekümmert um sie den eigenen Weg geht. Wer ihre Gunst erkaufen will, wird von ihnen verhöhnt. Fritz hat für seine Kunst die Liebe hingegeben, er hat gemeint, zwischen beiden wählen zu müssen. Das ist der tragische Irrtum seines Lebens. Beide gehören zusammen, nur wer beide zu vereinen weiß, kann siegen. So wenigstens empfindet Schreker, wenn er am Schluß die Getrennten sich wiederfinden und den sterbenden Fritz den Fehler seines mißlungenen Werkes, seines fruchtlosen Lebens in der Preisgabe der Liebe erkennen läßt. Auch hier klingt, dem Dichter vielleicht unbewußt, ein Motiv des alten Ibsen nach: Rubek und Irene.

Schrekers eigenste Arbeit ruht in den Einzelheiten der Beweisführung. Man könnte auch hier Verwandtschaften aufspüren, namentlich mit Berlioz' Symphonie fantastique. Die Umwandlung der Geliebten zur Dirne, ihr Erscheinen inmitten eines wüst orgiastischen Treibens, der autobiographische Bekenntniston des Ganzen, der Schreker sogar zu Selbstzitaten innerhalb des Werkes führt, diese unverhüllte, halb übermütige, halb quälerische Freude an der Bespiegelung des eigenen Ich sind gemeinsame Merkmale. Sie deuten indessen mehr auf Temperamentsverwandtschaft beider Komponisten, als auf direkte Abhängigkeit des jüngeren. In der Ausgestaltung der Frauenfigur ist Schreker im übrigen selbständig vorgegangen. Hier wird die Katastrophe nicht allein durch das Verschwinden des Geliebten, sondern auch durch die starke Dosis sinnlicher Leidenschaft, süßer Begierde herbeigeführt, die Grete eingeboren ist und nach Fritzens Abschied nur noch eines geringen äußeren Anstoßes

bedarf, um fessellos den eigenen Weg zu suchen. Die alte Kupplerin, die als einzige Helferin der in niederdrückenden Familienverhältnissen lebenden Grete erscheint, die berückende Schwüle der Sommernacht, die Gretes Lebenssehnsucht mächtig entfacht, sind Motivierungen, die den Unterschied zwischen dem scheuen Mädel des ersten und der weltklugen Demimonde des zweiten Aktes stimmungsmäßig verständlich, weniger psychologisch begreiflich machen.

Indessen nach der psychologischen Seite gravitiert Schrekers Begabung überhaupt nicht. Er ist Musiker, dessen ganzes Werk in einer Tonvision seinen Ursprung hat und eigentlich nur zu dem Zweck geschaffen wurde, diese Tonvision begreiflich zu machen. Daher ist es erklärlich, daß er dramatische Einzelheiten, die für seine Zwecke keine tiefere Bedeutung haben, kurz abtut, sie nur berücksichtigt, soweit er ihrer unbedingt bedarf. So bleiben außer den beiden Hauptpersonen alle Charaktere auf knappe Skizzierung beschränkt, erhalten flüchtige, impressionistische Lichter, die aber mit so verblüffender Sicherheit hingesetzt sind, daß daß man sofort den geborenen Bühnenmann erkennt. Nur der Auftritt der Keglergesellschaft im ersten Akt, die, von dem angeheiterten Vater geführt, Gretes Verlobung mit dem Wirt proklamiert und dadurch Gretes spätere Flucht aus dem Elternhaus veranlaßt, entbehrt jener glaubhaften Schärfe, die man vom Momentbild erwartet. Mit überzeugendem Wirklichkeitssinn ist dagegen das Treiben in der casa di maschere erschaut, dieses Summen und Schwirren, Rufen und Singen in flimmernder Luft, dieses verwirrende Durcheinander der Worte und Menschen, das dennoch von einem unsichtbaren einigenden Bande umfaßt und zusammengehalten wird. Auch der Anfang des letzten Aktes, wo die aus dem Theater Kommenden den Mißerfolg von Fritzens Werk besprechen, während die danebensitzende Grete in dieser Oper die Geschichte ihrer Liebe erkennt, ist den frappierend kühn entworfenen Szenen beizuzählen.

Es ist ein besonderer Vorzug Schrekers — das Kennzeichen seiner durchaus auf das Musikdramatische gerichteten Begabung — daß man von seiner Szene nicht sprechen kann, ohne die Musik dabei mitzumeinen, und nicht von seiner Musik, ohne dabei an die Szene zu denken. Aus dieser Einheitlichkeit mag es sich erklären, daß Schreker, trotzdem bei ihm die Musik das primäre zeugende Element ist, in der Ausführung, durch äußerlich stoffliche und szenische Verwandtschaft veranlaßt, in Einzelheiten Anklänge an bekannte Vorbilder erkennen läßt. Man denkt bei der Familienschilderung im ersten Akt an Charpentiers „Luise", bei der Sterbeszene im dritten Akt an eine Mischung von „Bohème" und „Tristan", im zweiten Akt bei Fritzens Ankunft, inmitten des orgiastischen Treibens — dramatisch der Höhepunkt des Werkes — bald an „Lohengrin", bald an den „Holländer". Es sind Spuren von Einflüssen, denen sich kaum einer entziehen kann, der heutzutage für die Opernbühne schreibt. Man soll sie nicht überschätzen, symptomatische Bedeutung kommt ihnen nicht zu. Bei einem echt dramatischen Talent wie Schreker gebiert der Stoff den Stil, von der Stoffwahl hängt die innere Entwicklung ab. Der äußerlich naturalistische Zuschnitt und die mit starken Gefühlskontrasten arbeitende inhaltliche Disposition des Stoffes mußte in diesem Fall zu musikalischen Wendungen führen, für die der Verismus die treffende Form geprägt hat. Schon der Text zu Schrekers nächstfolgendem Bühnenwerk, dem „Spielwerk und die Prinzessin" zeigt, daß der Dichter sich hier vom Naturalismus völlig abwendet und nur dem Hang zur Symbolik folgt. Und das sollte man der Partitur zum „fernen Klang" lassen, auch da, wo sie scheinbar mit fremden Zungen spricht: sie steht in der gefühlsmäßigen Vertiefung, in dem Streben nach innerlich begründeter Wahrheit der Sprache weit über dem nackten Artistentum der jungitalienischen Schule, wenn sie ihr auch manchen Kunstgriff nachmacht und ihr an Originalität nicht gleichkommt.

Neben Schrekers musikdramatischer Gestaltungskunst fällt auf die reiche Empfänglichkeit für lyrische Stimmungen, die Fähigkeit, den Gefühlsgehalt einer Situation, einer Landschaft in Töne zu fassen und anschaulich zu machen. Beispiele hierfür sind die Waldszene mit dem Sommernachtszauber im ersten Akt, das Schlußduett und die Ballade im zweiten Akt, die allerdings, da sie die symbolische Einkleidung der ganzen Handlung bringt, im Munde des als Lebemann gezeichneten Grafen nicht recht passend erscheint. Neben dem rein lyrischen macht sich jenes düster phantastische Element auffällig bemerkbar, das in der Figur der alten Kupplerin und in der Episode des dämonischen Doktor Vigelius von Schreker ebenfalls mit außerordentlicher Suggestionskraft dargestellt ist. Im Wesen seiner Gesamtbegabung liegt die Vereinigung impressionistischen Schauens und architektonischen Gestaltens, die sich namentlich in dem prachtvoll gesteigerten Aufbau des zweiten Aktes und in der Kontrastwirkung dieses sinfonisch angelegten zu dem lyrisch zerfließenden Schlußakt zeigt. Der bemerkenswerteste absolute Wert des Werkes aber steckt wohl in dem tonpoetischen Gehalt der beiden Orchesterzwischenspiele im ersten und dritten Akt, sowie in der Kunst der Orchesterbehandlung selbst, die eine koloristische Phantasie von üppigem Erfindungsreichtum und — namentlich im Beginn des zweiten Aktes — übermütig sprühender, sich selbst noch am Farbenspiel berauschender Schaffensfreude verrät.

Das alles zusammengenommen ist gewiß nicht wenig für einen, der uns zum erstenmal begegnet. Schreker zählt heut vierunddreißig Jahre, der „ferne Klang" ist schon einige Jahre alt, und neue Werke sind seitdem in der Stille herangewachsen. Nun fragt es sich, wie der laute Erfolg auf den anscheinend leicht Produzierenden wirken wird. Er hat das Zeug zu einem Theatraliker und zu einem Dramatiker in sich. Der „ferne Klang" zeigt beide noch vereinigt und daher die Persönlichkeit nicht ganz klar erkennbar. Die

nächsten Jahre müssen zeigen, wie sie sich entscheiden, wohin ihr Weg führen wird. Wenn die guten Zeichen recht behalten: nach oben.

III.

„DAS SPIELWERK UND DIE PRINZESSIN".

Uraufführung in Frankfurt am 15. März 1913.

In Frankfurt und in Wien zugleich fand die Uraufführung von Schrekers dramatischem Märchen „Das Spielwerk und die Prinzessin" statt. Die Begabung Schrekers rechtfertigt dieses tatkräftige Interesse an seinem Schaffen. Wenn der äußere Erfolg hinter dem des „Fernen Klanges" erheblich zurückblieb, wenn dem Werk in Wien sogar die Ehre eines Theaterskandals zuteil wurde und man in Frankfurt eigentlich nur von einem matten Achtungserfolg sprechen kann, so erklärt sich dies hauptsächlich aus der Besonderheit des dramatischen Vorwurfs, der szenisch nicht klar ausgearbeitet ist.

Schreker nennt sein Werk ein „dramatisches Märchen". Der Handlung, wenn man sie so nennen und von dem Organismus des Ganzen abgelöst für sich allein betrachten will, liegt, ähnlich wie in Bierbaum-Thuilles „Lobetanz", das alte Märchenmotiv von der kranken Prinzessin zugrunde, die aus ihrer Traurigkeit durch einen fahrenden Spielmann erlöst wird. Schreker hat diese Fabel zur symbolischen Darstellung eines künstlerischen Erlebnisses ausgeweitet. Wie er im „Fernen Klang" die dunkle Sehnsucht nach dem Schaffen als vorwärtstreibende, erhebende und vernichtende Kraft schildert, so ist es jetzt das triebhafte Schaffen selbst, dessen befreiende, in Lust lösende und damit zugleich zerstörende Macht als geistiges Bewegungsmoment seines Märchens wirkt. Der rätselhafte, unfaßbare „ferne Klang", der als lockender Sirenenruf den jungen Künstler in den Untergang führte, hat sich jetzt zum festgefügten Spielwerk des Meisters Florian gestaltet. Aber es ist ein

Fehler in diesem Spielwerk, und der Meister vermag ihn nicht zu heilen. Durch seinen eigenen Sohn, seinen Gehilfen, ist der Fehler hineingekommen. Der Fiedler hat die Prinzessin geliebt, und sie hat sich ihm hingegeben, aber anstatt Hohes zu wirken, hat diese Liebe Verderben gestiftet, sie hat das Böse, das Gemeine geweckt und so die heilbringende Kraft des Spielwerks in eine verunreinigende, niederziehende verwandelt. Der Meister hat den Sohn verstoßen, als Vagabund zieht dieser umher, der andere Gehilfe, der animalische Wolf, hat sich der Prinzessin bemächtigt. Sie selbst, eine dämonische Doppelnatur, Göttin und Teufelin zugleich, aus der Familie der Kundry stammend, vermag ihm nicht zu widerstehen. Schwerer Druck, das Bewußtsein der Sündhaftigkeit lastet auf dem Volk. Da kommt ein junger Bursch in das Land. Er bläst die Flöte, bei deren reinem Klang plötzlich das verstummte Glockenspiel wieder leise zu tönen beginnt. Der Meister erkennt ihn als einen, der berufen ist, Großes zu leisten, er will ihn daher vor der Sünde, als die ihm die Prinzessin gilt, bewahren. Doch der Bursch will gerade sie sehen, sie heilen, und als er sie erblickt, weiß er, daß sie ihm angehören muß. Aber er will nicht wie der Fiedler eine Liebe, die zur Ernüchterung des Alltäglichen führt — er will die Prinzessin nur einmal sein eigen nennen und in der Ekstase dieses Liebesrausches mit ihr sterben.

Von einem Spielwerk
kündet die Mär —
und einer Sehnsucht,
die keiner begriff —
und einer
wundersüßen Prinzessin,
die gerne im Glücke
gestorben wär."

Auch sie erkennt, daß einzig in dieser Vereinigung von höchster Wonne und Untergang die Befreiung von der

niederzwingenden Macht des Gemeinen liegt. So ziehen sie zusammen dem Abendrot entgegen, das Spielwerk ertönt in brausenden Akkorden. Wolf wirft in verzweifelter Wut die Flamme in das Haus des Meisters, das Spielwerk verbrennt. Bursch und Prinzessin aber sind verschwunden.

Doch kommt des Morgens
eisig Erwachen —
ach da sind wir
schon lange tot....

Schreker selbst hat nachträglich dem Text eine Erläuterung mitgegeben, in der er den Meister definiert als „Gott“ oder „Natur“, die Prinzessin als „Schönheit“ oder „Liebe“, das Spielwerk als „etwas Geheimnisvolles in des Menschen Brust, etwas seltsam Vibrierendes, gleichsam Tönendes, das in geisternden Harmonien sich offenbart, wenn es von der Melodie irgend einer Sehnsucht geweckt wird“. Man wird sich dieser abstrakt gehaltenen Erklärung gegenüber erinnern müssen, daß der Autor sie nachträglich, auf fremdes Andrängen hin verfaßte, und daß er hierbei in dem Bestreben, eine ihrem Wesen nach mystisch verschwommene Idee auf eine verstandesmäßig faßbare, klare Formel zu bringen, entschieden zu weit ging. Man könnte beim Durchlesen der Erklärung auf den Gedanken kommen, Schreker habe um eine kunstpsychologische Erkenntnis herum ein symbolisches Drama in der Manier Maeterlincks schreiben wollen. In Wahrheit vollzieht sich der Schöpfungsprozeß bei ihm in umgekehrter Folge. Strebt Maeterlinck nach musikalischer Auflösung spekulativer Ideen, so liegt bei Schreker gerade in der Erfassung der klanglichen Inspiration die primäre Empfängnis. Aus ihr gebiert sich allmählich die im engeren Sinne poetische Idee, und aus dieser wieder treten allmählich die Konturen der Bühnenbilder, der Handlung und zuletzt der Charaktere hervor. Aber allen diesen Erscheinungen wohnt nur eine vorge-

täuschte Selbständigkeit inne. Sie haften und wurzeln unlösbar in dem zeugenden klangmusikalischen Urgrund. Seine Nebelhaftigkeit verdichten sie zu festeren Formen, die man nur im Zusammenhang mit ihrem klangmusikalischen Lebensquell betrachten darf. So war es im „Fernen Klang“ und so ist es in noch erhöhtem Maße im „Spielwerk“ der Fall. Es scheint, als sei hier die plastische Ablösung der Erscheinungen aus dem zeugenden Klangdämmer nicht in dem Maße gelungen, wie man es von einem auf sinnlich anschauliche Wirkungen angewiesenen Spiel zunächst erwartet. Für diesen Mangel an markanter Zeichnung zieht Schreker auch im Bühnenbild stärkere koloristische Wirkungen mit heran. Die Farben der verschiedenen Tagesstimmungen, die durch dunkle Nacht leuchtenden Fackeln der vier geheimnisvollen Männer im Vorspiel, die Abendröte und der Brand am Schlusse sind der Idee nach nicht zufällige szenische, sondern musikalisch koloristische Effekte. In dieser Entwicklung des ganzen Bühnenwerkes aus einer klanglichen Impression, der es entspringt und in die es am Schluß, sich auflösend, wieder zurückkehrt, in dieser organischen Einheit von Musik, Szene, Handlung, von denen eines das andere gebiert, ruht das Bedeutungsvolle von Schrekers Begabung: das Kennzeichen eines naturgeschaffenen Theatertalentes, das nicht Opern auf Texte komponiert, sondern aus einer musikalisch dramatischen Eingebung Bühnenwerke für Musik schreibt.

Aus der besonderen Art dieses Talents erklärt sich auch seine Art des musikalischen Ausdrucks, seine Technik im einzelnen. Auch sie wurzelt im Klanglichen und empfängt ihre Formen und Affekte aus den besonderen Bedürfnissen der Klangphantasie. Es ist selbstverständlich, daß Schreker sich dabei der Hilfsmittel des modernen koloristischen Orchesters in ausgedehntem Maße bedient. Er steigert sie noch auf eigentümliche Art, indem er eigentlich zwei selbständige Orchester benutzt: eines vor, eines hinter der Bühne, und

dieses zweite, unsichtbare im besonderen für die Vermittlung der mystischen Handlungsvorgänge verwendet. Auch diese Idee taucht schon im „Fernen Klang“ auf, dort allerdings noch in roherer, sinnlich gröberer Form. In den beiden Orchestern des „Spielwerks“ aber stehen gleichsam zwei verschiedene Klangwelten einander gegenüber, die eine als Ausdruck menschlichen Fühlens die Handlungsereignisse in pulsierender Erregung steigernd, die andere das Geisterhafte, Unirdische geheimnisvoller Gewalten in feinen, sphärenhaften Klängen symbolisierend. So jedesmal, wenn der Bursch die Flöte bläst und das magische Spielwerk ertönt. Das sind ganz seltsame, feinsilbrige Klänge, in die wirklich etwas von dem Unwahrscheinlichen und doch naiv Einfachen der Märchenstimmung gebannt ist. Wird hier die eine Farbe gleichmäßig festgehalten, so bleibt dem Hauptorchester die Aufgabe, das dramatische Geschehen begreiflich und glaubhaft zu machen. Schreker bedient sich hierbei vielfach impressionistischer Mittel, wie sie namentlich die neufranzösische Ausdruckstechnik in Aufnahme gebracht hat, doch mit wesentlich anderer Zweckbestimmung. Die Tendenz der Zerfaserung des musikalischen Ausdrucks liegt ihm fern. Er schafft sich einen klanglichen Formorganismus, der durchaus fest gefügt und architektonisch gestaltet ist. Die Unterlagen gewinnt Schreker aus der dramatischen Situation, und weil diese Situation aus dem Geist der Musik empfangen ist, enthält sie in sich schon den Grundriß der musikalischen Form. So im Anfang die gespenstige Szene der vier Männer, die vor des Meisters Hause die Bahre für seinen draußen an der Landstraße sterbenden Sohn zimmern: ein Trauermarsch mit festumrissenen thematischen Konturen, eine Szene von unheimlicher Suggestionskraft, spukhaft düsterer Phantastik. Daneben steht dann wieder ein Partiturblatt rein impressionistischer Faktur: die Szene der an das Haus des Meisters klopfenden Graben-Liese, seines verkommenen Weibes, das den verlorenen Sohn

zum Vater geleiten will. Monoton schwirrende Tremoli der Violinen und darunter nur die in geheimnisvoller Hast pochenden Bässe und Pauken — der ganze Auftritt fliegt vorüber wie eine Vision, das im gewohnten Sinne dramaturgisch unbeholfene plötzliche Kommen und Gehen von Personen verliert das Primitive und erscheint aus der dramatischen Idee des Ganzen motiviert. Der erste Akt bringt eine fast ununterbrochene Folge von Szenen dieser Art, die, sobald man den dramatischen Nerv des Werkes faßt, in einem Zuge fesseln und spannen, dabei reich sind an neuen, lebensvoll kontrastierenden Zügen: der sonnig heitere Auftritt des Burschen und die anschließende Szene des Meisters, die phantomhaft vorüberschwebende A-dur-Erscheinung der Prinzessin und der prachtvoll gesteigerte C-dur-Abschluß bei des Meisters Gruß an die Welt. Schon die klare Fixierung der Tonarten läßt erkennen, daß der Grundzug dieser Musik populär, leicht faßlich ist. Er entspricht damit dem Märchencharakter des Werkes und zugleich Schrekers ursprünglicher Musikernatur. Sie gehört nicht zu den geistvoll tiefgründigen, sondern deutet, wie bei allen für das Theater geschaffenen und schaffenden Tonsetzern, auf eine sinnlich leicht erregbare, durch Phantasie und Empfindung bewegte, aber künstlerisch naive Persönlichkeit. Dieser naive Zug bleibt durch das ganze Werk hindurch erkennbar, er tritt am wirksamsten hervor bei dem großen Liebesreigen am Schluß. Seine machtvolle Steigerung bis zum Taumel der Ekstase würde dem Werk ein auch äußerlich wirksames Finale geben, wenn nicht der eigentliche Ausklang mit dem leisen Verhallen des brennenden Spielwerks — abgesehen davon, daß er die poetische Intention: den Liebestod von Bursch und Prinzessin, nicht klar verdeutlicht — den Eindruck abflauen ließe. Daß Schreker den minder effektvollen Abschluß wählte, spricht für seine Ehrlichkeit als Dramatiker. Aber durch dieses Diminuendo in Verbindung mit der Unklarheit des szenischen Vorgangs

wird der Totaleindruck abgeschwächt und für den Hörer, der mitgerissen werden will, auf ein bescheidenes Maß von Anteilnahme reduziert.

IV.

„DIE GEZEICHNETEN“

Uraufführung in Frankfurt am 25. April 1918.

Das Vorspiel.

Im Laufe des Winters wurde das Orchester-Vorspiel zu Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“ in einem Berliner Konzert aufgeführt, ohne besonderen Eindruck zu hinterlassen. Kritik und Publikum wußten mit der Instrumental-Einleitung zu einer unbekannten Oper befremdlichen Namens nichts Rechtes anzufangen, und man kann beide nicht dafür tadeln. Das „Gezeichneten“-Vorspiel ist zwar ein an sich selbständiges Orchesterstück großen Stiles, mit eigenkräftigem Themenmaterial und stimmungweckendem, plastisch gegliedertem Aufbau. Aber es ist zugleich innerlich so fest mit dem Werk verwachsen, dem es als Einleitung dient, daß sich seine volle Wirkung, wie bei jeder echten Opern-Ouvertüre, erst in Verbindung mit dem Ganzen einstellen kann. Wir unterscheiden drei Typen von Ouvertüren: das präludierende Vorspiel, das, ohne auf die folgende Handlung unmittelbar Bezug zu nehmen, lediglich in die Stimmungswelt des Werkes einführt, wie etwa Mozarts „Figaro“-Ouvertüre. Dann die dramatische Ouvertüre: Sie stellt den Handlungsgang in seinen wichtigsten Phasen direkt dar und bietet so eine vom Stofflichen des Bühnenvorgangs befreite musikalisch ideelle Wiedergabe des dramatischen Geschehnisses, durch die das nachfolgende Werk gewissermaßen überflüssig gemacht wird. Die größten Beispiele für diese Gattung sind Beethovens Leonore-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 3. Die dritte Gattung nimmt zwar ebenfalls unmittelbar Bezug auf das Werk durch Ver-

wendung bedeutsamer Themen, sie läßt auch in der Art der Anordnung dieser Themen eine dem späteren dramatischen Verlauf entsprechende Entwicklung erkennen, vermeidet aber die Vorwegnahme des dramatischen Konflikts, bleibt also ein von Handlungsvorgängen unbeschwerter musikalisch lyrischer Reflex des Dramas. Im Gegensatz zu dem rein stimmungsmäßig präludierenden Ouvertürentypus der ersten, zu dem die dramatische Zuspitzung in den Mittelpunkt stellenden der zweiten Art ist diese Gattung rückschauenden Charakters. Die dramatischen Begebnisse als solche versinken wieder, auch die dramatische Einkleidung verliert ihre bestimmende Bedeutung. Übrig bleiben lediglich die Erscheinungen in ihrem musikalischen Gefühlswert, die Gesichte, aus deren Stoffwerdung und Verkörperung sich das nachfolgende Drama formt. Diesem dritten Typus, dem romantischen, gehört auch Schrekers „Gezeichneten"-Vorspiel an. Der rückschauende Charakter dieser Einleitung macht es wünschenswert, daß dem Hörer die Handlung selbst nicht völlig fremd ist, weniger ihrem dramatischen Ablauf, als den seelischen Grundkräften des Geschehens nach. Wenn auch ein Vorspiel dieser Art gleichsam nur den musikalischen Reingehalt des ganzen Werkes darstellt, demnach aus sich allein heraus, kraft der Ausdrucksgewalt seiner Tonsprache den stimmungsmäßigen Widerhall im Hörer wecken muß, so geben doch die inneren Beziehungen der einzelnen thematischen Erscheinungen zum Hauptwerk ihnen tiefere symbolische Bedeutung. Ihre Erkenntnis erst ermöglicht eine über unklaren Stimmungsdämmer hinausdringende Entgegennahme. Eine kurze Charakteristik der inneren Handlungskräfte und -triebe mag daher zur Vorbereitung dienen.

„Gezeichnet", „allzu herbe gezeichnet vom Schicksal", wie ihn sein Gegenspieler, Graf Tamare nennt, ist Alviano Salvago, ein genuesischer Edelmann. Reich, mit hochstrebendem Geist, mit schönheitdurstenden Sinnen begabt, ist er körperlich mißgestaltet und sieht sich dadurch von allen

Freuden des Daseins ausgeschlossen. Seine Sehnsucht läßt ihn das Eiland „Elysium“ schaffen, eine märchenhafte Phantasieschöpfung von paradiesischem Zauber. Sein Liebesverlangen treibt ihn, auf diesem Eiland eine nur Eingeweihten zugängliche unterirdische Grotte voll geheimnisvoller, schwüler Reize anzulegen, venusbergartige Räume, deren Sinnesrausch wilde Begierden entfesselt. Seine Freunde feiern dort mit geraubten Töchtern und Frauen genuesischer Bürger orgiastische Liebesfeste, er selbst, der Schöpfer, bleibt im lähmenden Gefühl seiner Häßlichkeit fern, und um sich endlich von der erschreckenden Schuld seines Werkes wieder loszumachen, schenkt er das ganze Besitztum der Stadt. Bei der Übergabe trifft er mit Carlotta, der Tochter des Podesta, zusammen. Carlotta, eine Malerin von ungewöhnlicher Begabung, kennt Alviano seit langem. Sie hat den Einsamen von ihrer Werkstatt aus auf seinen Wegen beobachtet, ihr Künstlerblick hat unter der Mißgestalt seine geistige Größe, seine ins Unermessene strebende Sehnsucht erkannt. So ist in ihr, der schönsten Frau, die Liebe zu dem häßlichsten Mann erwacht. Diese Liebe treibt sie zu dem Wunsch, sich Alviano künstlerisch zu eigen zu machen: ihn zu malen. Alviano, dem ihre Bitte zuerst als Hohn erscheint, willigt ein, als er sieht, daß Carlotta sein Wesen und sein Leid kennt. Während sie ihn malt, gesteht sie ihm ihre Liebe. Er, ungläubig anfangs und angstvoll abwehrend, wird im Rausch des unfaßbaren Glückes zur höchsten Begeisterung erhoben, vergißt sein Leid, wird für einen Augenblick ein geistig Freier. Diese edelste Steigerung seiner Natur weckt auch Carlottas reinste Künstlerschaft: sie vollendet das Bild.

Aber die Bahnen der beiden verschiedenartigen Menschen haben sich nur an diesem einen Punkt geschnitten. Der stärkere von ihnen, Carlotta, wird von anderen, dunklen Gewalten bestimmt und reißt den schwächeren, Alviano, mit sich. Auch Carlotta ist eine „Gezeichnete“: ihr un-

ruhiges Herz läßt sie nicht am Ziel rasten, drängt sie in unbekannte, todverheißende und doch magisch anziehende Kreise. Sie glaubt Alviano zu lieben, sie liebt ihn auch bis zu dem Augenblick, wo sich das Edelste seines Wesens ihr offenbart. Doch ihr Fühlen ist zwiespältig. Während nach diesem Augenblick das Bild des nie an sich selbst glaubenden Alviano, den eine innere Scheu hindert, sich Carlotta zu eigen zu nehmen, allmählich in ihr erblaßt, wacht ein anderes um so lebhafter auf: das des wilden Tamare, der sie bisher vergeblich mit Liebeswünschen verfolgt hat. Carlotta ist sich des Zwiespaltes ihrer Natur bewußt. Sie versucht anfangs, sich gegen das aufkeimende Verlangen nach Tamare zu wehren. Aber der Zauber des Elysium, wo eben das Fest der Übergabe an die Stadt gefeiert wird, überwältigt auch sie. Im Taumel eines Maskenzuges naht sich ihr Tamare, von ihr heimlich ersehnt, in ausbrechender Begierde fliehen beide in die unterirdische Grotte. Alviano, in sein Mißtrauen gegen sich selbst zurückverfallen, durch Carlottas Verschwinden beunruhigt, ahnt die Zusammenhänge, ohne sie klar zu erkennen. Vom Volk als Freudebringer gefeiert, innerlich verzweifelnd, wird er plötzlich des Verbrechens seiner Freunde: des Mädchenraubes angeklagt. Der hierbei genannte Name Tamares bringt ihn auf die Spur Carlottas, kein anderer als Tamare konnte sie geraubt haben. Vom Volk begleitet, stürmt Alviano zur Grotte. Er findet dort Tamare und erfährt von ihm, daß Carlotta sich ihm nicht gezwungen, sondern freiwillig geschenkt hat. Tamare, das Recht seiner elementar triebhaften, brutal zerstörerischen Liebe behauptend, wird erschlagen, doch Carlotta selbst, der der Liebesgenuß den Tod bringt, weist sterbend Alviano von sich und bekennt ihre Sehnsucht nach Vereinigung mit Tamare.

Die nähere Betrachtung der bilder- und farbenreichen Handlung, die, in Problemen der Sexualpsychologie verankert, der Phantasie einen ungemessenen Spielraum eröffnet,

ist der Würdigung des Gesamtwerkes vorzubehalten. Hier sei nur auf die Stellung hingewiesen, die der Musiker Schreker im Orchestervorspiel seinem dramatischen Vorwurf gegenüber einnimmt. Sie zeigt, von welcher Seite her er den Stoff gefühlsmäßig erfaßte. Das Vorspiel beginnt in zarten, geheimnisvollen Klängen mit einer präludierenden Andeutung des Liebesthemas Carlottas. Es erklingt in der Oper zum erstenmal bei der Begegnung zwischen ihr und Alviano zu dessen befangen gehauchten Worten: „Signorina, Euren Arm". Später kehrt es gleichsam als „Liebesblick" Carlottas vielfach wieder, namentlich bei den Worten „doch Euch möcht ich gern malen" und „Wollt Ihr kommen in meine Werkstatt?" Von dieser ersten Andeutung der liebefordernden Botschaft Carlottas an Alviano führt eine kurze Überleitung zu der mit tiefatmigem Septimenaufschwung anhebenden, breit ausströmenden Melodie der Liebesvereinigung Carlottas und Alvianos, wie sie im zweiten Akt, bei der Malszene nach Carlottas Geständnis erklingt. („Doch Du mußt gut zu mir sein, Alviano, und zart, mein Liebster. Denn ich bin ein gar gebrechliches Spielzeug." — Sie hält ihn mit flehender Gebärde zurück und fesselt ihn so an seinen Platz, malt in sichtlich sich steigernder Erregung, nahezu fieberhaft an dem Bilde weiter. Er verharrt, ihre Gestalt mit glühenden Blicken verschlingend, schweratmend, wie eine übermächtige Bewegung gewaltsam bekämpfend. Carlotta hoch aufatmend — die Pinsel fortwerfend, mit einem prüfenden Blick auf das Bild. Dann plötzlich wankt sie, greift sich ans Herz, droht umzusinken. „So, nun ist's fertig. Doch nun komm und stütz' mich, ich bin erschöpft, doch du mußt . . .")

Das sehnsuchtsvolle Thema des „Liebesblicks" bildet hier, wie auch in der Oper, den Aktschluß, die Entladung der melodischen Hochspannung. In formeller Beziehung stellt dieser ganze Abschnitt den langsamen Vordersatz der Ouvertüre dar, dem sich das Allegro vivace con spirito

anschließt. Auch dieses ist einem bedeutsamen Abschnitt des Werkes entnommen: dem Maskenzug des dritten Aktes, bei dem Carlotta und Tamare sich finden. In seinen Beginn hinein klingt Alvianos angstvoller Ruf: „Wo ist sie, meine Braut?“ Eine Pantomime gibt die allegorische Umschreibung der Handlung „Wilder Reigentanz . . . Faune . . . Aufzug Apollos im Sonnenwagen, als Symbol des Ruhmes . . , Der Künstler, gebannt von Apollos Erscheinung, strebt dieser zu. Seine Schöne umschlingt ihn und versucht, ihn neuerlich dem Reigen zu gewinnen. Der Künstler widerstrebt . . . die Faune verstricken ihn in immer tolleren Reigen . . . er reißt sich mit gewaltiger Bewegung los . . . Apollo hebt ihn zu sich in den Wagen . . . des Künstlers Egeria breitet sehnend schmerzvoll die Arme nach ihm aus . . . die Faune bemächtigen sich ihrer mit wilder Gier und schleppen die sich angstvoll Wehrende mit brutaler Gewalt fort.“ Der Pantomime folgt das Hereinstürmen des Bacchantenzuges mit der wilden Liebesmelodie Tamares, die zu dem entscheidenden Zwiegespräch Carlottas und Tamares führt. Der musikalische Nachklang dieser Szene füllt das Allegro. Als Gegensatz folgt „klagend“ bei verlangsamtem Zeitmaß die innige Schlußmelodie der Liebesszene zwischen Alviano und Carlotta, wie Alviano sich bei den Worten: „Du gabst mir das Leben, den Glauben wieder an Gott und die Menschheit“ über die erschöpfte Carlotta beugt und — den Ansturm der Leidenschaft bezwingend — ihre Stirne küßt. „Traumhaft leise, verloren“ klingt dann das Vorspiel mit dem jäh von Dur zu Moll wechselnden Motiv des „Gezeichneten“ aus.

Den Kern des Vorspiels bildet demnach das Allegro mit Tamares gewalttätigem Liebeswerben und Carlottas seelischer Umwandlung. Umrahmt wird dieses Allegro von zwei melodisch edelgeformten langsamen Sätzen, in derem ersten Alvianos aufblühendes Glück, in derem zweiten Alvianos Selbstüberwindung und Verzicht auf Genuß austönt. Car-

lottas „Liebesblick“, aus dem das Drama erwächst, gibt die einleitenden, Alvianos Elendsmotiv die abschließenden Klänge.

Es konnte naturgemäß der thematische Zusammenhang nur den Hauptlinien nach, ohne Bezugnahme auf motivische Einzelheiten angedeutet werden. Der Hörer soll lediglich ein Bild von den die musikalischen Erscheinungen des Vorspiels bewegenden inneren Kräften und Vorstellungen gewinnen. Wie diese, den Momenten seelischer Steigerungen entsprechenden melodischen Gebilde sich nun nicht etwa potpourriartig aneinanderreihen, sondern sich zum festen musikalischen Organismus verdichten, den ins Lyrische umgeprägten musikalischen Reingehalt des Dramas darstellend — das mag die Aufführung erweisen.

Die Aufführung.

Es hat seit Wagner viele gegeben, die sich in Ermangelung eines Librettisten ihre Texte selbst geschrieben haben. Neuerdings ist man wieder davon abgekommen, nur Pfitzners „Palestrina“ ist aus Dichternot vom Musiker verfaßt. Aber nicht das ist entscheidend, ob der Komponist selbst dichtet und versifiziert, sondern daß sein Libretto geboren ist aus musikalischem Schaffensdrang und daß es diesem nur das Bett gräbt. So ist es bei Schreker. Die musikalische Vision steht am Eingang und Ausgang des Schaffens, das Literarische gelangt zu keinem Eigenleben, es ist nur das Mittel, die Musik im Rhythmus des Dramas ausströmen zu lassen. Darin liegt der Sinn und die einzig mögliche tiefere Rechtfertigung der Personalvereinigung von Dichter und Komponist. Schreker ist auf diesem Wege nicht immer ans Ziel gelangt, das Musikertemperament in ihm ist so stark, daß es zuweilen die Erscheinungen gar nicht erst zum dramatischen Eigenleben gelangen, sie, kaum daß sie den Umrissen nach hervorgetreten ist, gleich wieder im Nebel der musikalischen Vision untertauchen läßt. Seine Gestalten reifen und verfestigen sich nicht immer zu bühnen-

mäßiger Plastik, wie sie der in Tiefe und Breite weiter umfassenden Natur Wagners ihre unvergleichbare Bedeutung gibt. So bleibt im „Spielwerk“ die ganze Begebenheit in unklar verschwimmendem Gefühlsdämmer, so gelingt es ihm auch in den „Gezeichneten“ nicht, die Handlung auf jene einfache Linie zu zwingen, die keiner Erläuterung mehr bedarf. Es ist ein Überreichtum an Erinnerungen und Willensregungen, ein Überreichtum aus noch nicht völlig gebändigter, dem Gesetz des dramatischen Ablaufs sich unterordnender Phantasie. Damit im Zusammenhang steht die nicht zu einwandfreier Klarheit gelangende Charakteristik der Hauptpersonen. Sie sind wohl in den Grundlinien mit scharfen Strichen deutlich bezeichnet, verschwimmen in der Ausführung aber gerade an entscheidenden Punkten wieder ins Ungewisse, so daß trotz packender Augenblickswirkungen der Endeindruck sich nicht zur ununwiderstehlich hinreißenden Intensität des Miterlebens verdichtet.

Die äußere Fabel wurde bereits erzählt. Ihre Deutung gibt das allegorische Maskenspiel im dritten Akt: es ist die Tragik des Künstlerschaffens, das wohl anderen den Genuß der Schönheit bringt, selbst aber davon ausgeschlossen bleibt und das Verlangen danach mit vernichtender Enttäuschung büßen muß. Alviano ist dieser Schaffende. Seine Häßlichkeit ist im Grunde nur das Symbol seines Andersseins. „Für deinesgleichen lebt nur in Träumen die kostbare Blume“, sagt ihm Tamare. Er ist der Phantast, der Schönheit schafft und anbetet, sie aber nicht zu genießen vermag. Auch Carlotta ist in einem Teil ihrer Natur ein solcher zum Entsagen verurteilter Schönheitsbringer, aus der Sehnsucht der zur Entsagung Verurteilten findet sie sich zu Alviano. Doch bereits dieses Liebesverlangen Carlottas Alviano gegenüber hat Schreker nicht überzeugend gestaltet. Es bleibt etwas Unglaubwürdiges, Absichtliches in ihrem Spiel mit Alviano, man empfindet die Lösung dieses

Liebesbundes nicht als rein tragisch, weil man die Notwendigkeit seines Entstehens nicht ganz anerkennt. Schreker hat mit seiner schon aus früheren Werken her bekannten, stark von Weininger beeinflußten Lieblingsidee von der „Zwiespältigkeit“ der Frauennatur wieder nicht völlig überzeugend operiert. Wenn seine Carlotta auch ein ungleich lebensvolleres Geschöpf ist als die „Prinzessin“, so bleibt doch auch ihr gegenüber ein Rest von verwunderungsvoll ungläubiger Fremdheit, der der Tragik ihres Geschickes das Erschütternde nimmt. Und Alviano? Ist er wirklich der reine Schönheitssucher? Ist er nicht im Grunde der nämliche Sünder wie seine adligen Genossen? Die einzige geradlinig gezeichnete Figur ist Tamare und er vertritt gewissermaßen das böse Prinzip.

Das sind Unklarheiten, deren Hervorhebung an sich vielleicht nicht so wichtig wäre, wenn sich aus ihnen nicht der Umstand erklärte, daß der starken theatralischen Wirkung des Ganzen keine ebenso bedeutende dramatische entspricht. Und Schreker will doch mehr, als nur Theater machen, das beweist seine Musik, die — das ist angesichts der gegenüber dem Text gemachten Einschränkungen hervorzuheben — das schöpferisch Stärkste und Eigenkräftigste ist, was uns seit Jahren auf der Opernbühne begegnete. Die Reife den früheren Werken gegenüber zeigt sich namentlich an der Erstarkung des Melodischen. Es hat jetzt eine Innigkeit, Zartheit und Beweglichkeit des Ausdrucks gewonnen, die stellenweise selbst über die ungelöste Problematik des Textes hinwegtäuscht. Namentlich die Gestalt der Carlotta hat Schreker in der musikalischen Ausführung zu Klanggebilden von bestrickendem lyrischem Zauber angeregt. Das Gespräch Carlottas und Alvianos am Schluß des ersten Aktes, die Atelierszene des zweiten, das sind Gefühlsdarstellungen von einer Echtheit und Reinheit, wie sie eben nur ein Musiker hoher Grade zu geben vermag. Auch hat sich Schreker in diesen künstlerisch reifsten Partien

des Werkes bereits zu einer Einfachheit des Ausdrucks durchgerungen, die jeglichem Konzessionsmachen an billige Vergangenheitsmelodik fern bleibt und, italienisierende Anregungen nicht verschmähend, neue, eigene Wege melodisch linearen Ausdrucks findet. Weniger eigentümlich ist die absichtlich stark sinnfällig gehaltene Tamare-Melodik mit ihrem breiten, von drängenden, dynamischen Kräften getragenen Periodenbau und grell, gelegentlich brutal aufleuchtenden Klangeffekten. Die musikalische Charakteristik Alvianos bleibt gegenüber den beiden kraftvoll ausgeprägten Gestaltungen Carlottas und Tamares ohne durchgehende Eigenbedeutung. Sein kurzes, von Dur nach Moll wechselndes Hauptthema ist zwar einer der Grundsteine des Werkes, paßt sich aber, der sprunghaften Änderung des Alviano-Charakters entsprechend, mehr der jeweiligen Situation an, als daß es ihr den beherrschenden Ton gibt.

An motivischer Arbeit ist diese Partitur überhaupt reich, wenn auch nicht im Sinne der psychologischen Leitmotivtechnik der Wagner-Nachfolge. Schrekers Motive sind meist Themen von ziemlich breit ausgreifendem Bau, sie tragen ausgesprochen melodische Züge und werden vorzugsweise im Sinne des gefühlsmäßigen Erinnerungsthemas verwendet, also mehr als lyrischer Kommentar, denn als dramatisches Bewegungselement. Diese Freude an der melodischen Ausbreitung beherrscht auch die großen Ensembles, namentlich Carlottas zum mächtigen Klangbau sich ausweitenden Nachtgesang im dritten Akt. Schrekers Reichtum an Farben und berauschenden Klangmischungen, den wir schon aus früheren Werken kennen, gelangt hier in einer architektonisch mit außerordentlicher Kraft und Steigerungskunst angelegten, vom Einzelgesang bis zum Massenensemble anschwellenden und im Duett Carlotta-Tamare gipfelnden Szene zu orgiastischer Entfaltung. Auch das von Schreker seit jeher als Symbol übersinnlicher Welten beliebte Fernorchester tritt neben dem üppigen Klanggewoge der Chor- und Solostimmen wieder in seine Rechte.

Es wäre noch manches zu sagen über die musikalische und orchestrale Faktur im einzelnen, über die in zartesten Brechungen schillernde kühne Harmonik, über die durchweg feine und treffsichere Charakteristik der vielen, fast allzuvielen Nebenfiguren, namentlich des Podesta, des frauenkennenden Herzogs, des Spitzbuben Pietro und seiner Martuccia. Indessen kommt es hier nicht so sehr auf diese Dinge an. Fassen wir zusammen: als musikalisches Gebilde ist diese Partitur eine reiche Erfüllung aller Hoffnungen, zu denen die beiden vorangehenden berechtigten, voller Kraft, Zartheit und Feuer, das Werk eines seiner selbst sicheren Könners, der aus sinnlich starkem Gefühlsleben schöpft. Als theatralische Erscheinung hat es seine Wirksamkeit bewährt und bezeugt eine ursprüngliche Bühnenbegabung von seltener Schärfe des Instinkts und Beweglichkeit der Phantasie. Als dramatisches Ganzes hebt es sich weit über die mystische Nebelhaftigkeit der älteren Werke, ohne doch zur vollen Klarheit und Plastik eines großen dramatischen Stiles durchdringen zu können. Wie weit Schreker die hier bestehenden, anscheinend tief in seiner Natur verwurzelten Hemmungen wird überwinden können, kann nur die Zukunft lehren.

V.

„DER SCHATZGRÄBER“

Uraufführung in Frankfurt am 21. Januar 1920.

Wenn die Zeichen nicht trügen, so ist die Opernliteratur um ein Werk reicher, das nicht nur als starker äußerer Erfolg zu buchen, sondern darüber hinaus als gattungbestimmend anzusehen ist. Der Weg fort von der kultmäßigen Auffassung des Musikdramas im Sinne Wagners, zurück zur Oper mit ihrem Rausch von Musik und Sinnenfreude, mit all ihrer unlogischen Unwirklichkeit, der spielerischen Phantastik ihres Geschehens, der Freude am bunten

Wechsel der Bilder, des Verlaufs auf rein gefühlsmäßig musikalischem Boden, dieser Weg, den die Italiener, die Jungfranzosen, d'Albert, zuletzt Richard Strauß zu bahnen versucht haben — er ist gefunden. Nicht wie bei den Italienern und d'Albert durch Hereinziehung sensationeller Theatralik, nicht wie bei Strauß-Hofmannsthal durch literarisch ästhetisierende Spekulation. Gefunden vielmehr ausschließlich aus einer musikalisch wie bühnensinnlich gleich starken schöpferischen Kraft, der es gegeben war, alle Anregungen und tastenden Versuche dieser Zeit mit genialem Zugriff zusammenzufassen, aus ihnen ein eigenes dramatisches Gebilde von ursprünglicher Persönlichkeitsprägung zu gestalten. Es mag übertrieben und gefährlich scheinen, dies auszusprechen und doch muß es gesagt werden: das Schaffen Franz Schrekers mit dem „Schatzgräber" als einstweiliger Spitze bedeutet nicht nur die eigenkräftigste Kundgebung musikdramatischen Ausdrucks- und Gestaltungsvermögens unsrer Zeit. Es ist zugleich der erste, starke, schöpferische Durchbruch durch den Bann der musikdramatischen Gesetzgebung Wagners, frei von Epigonentum, bei unverkennbarer Anlehnung an geschichtlich Gewordenes, bei durchscheinender Bezugnahme auf Zeitgenössisches selbständig, eigen gewachsen. Es sind die Opernwerke unserer Zeit. Wir wollen nicht ängstlich das Risiko scheuen, uns heut schon vorbehaltlos zu ihnen zu bekennen, zu sagen, daß sie über die unbestreitbare Gegenwartswirkung hinaus die stärkste Zukunftsverheißung in sich tragen, die uns bis jetzt von der Bühne her erklungen ist.

Man hat in Frankfurt das Werden und Ringen Schrekers von seinen Anfängen her verfolgen können, und es wird für immer ein Verdienst der Frankfurter Oper bleiben, Schreker stets, auch in Augenblicken der Gefahr gestützt, nicht nach augenblicklichem Erfolg oder Mißerfolg gefragt, den Glauben an ihn und seine Kunst bewahrt zu haben. Den Beginn machte der „Ferne Klang", ein kraftgenialisches Jugend-

werk, roh und unfertig in manchen Einzelheiten und doch als Ganzes ein Wurf von solcher Kühnheit des Ausmaßes, daß die Berufung seines Schöpfers schon damals außer Zweifel stand. Es folgte „Das Spielwerk und die Prinzessin" — in der ersten, seither umgearbeiteten Fassung ein Fehlschlag nach außen, der entwicklungsmäßigen Bedeutung nach als dichterische und musikalische Konzeption die Grundlage für alles Kommende, das innere Sichfinden der Persönlichkeit, das Abstecken des eigensten Schaffensgebietes. Die „Gezeichneten" endlich, das dritte Werk, schlugen durch, gewannen die Masse, weckten unter den Musikern ebenso heftiges Für wie Wider, zwangen zur Stellungnahme. Die mächtige, gelegentlich bis zu schmerzhaft brutaler Sinnlichkeit sich steigernde Expansivkraft des musikalischen Ausdrucks, die packende Drastik des Bühnengeschehens stellen schon dieses Werk als Totalerscheinung außerhalb der Reihe zeitgenössischer Opernproduktion. Eine neue von Gesetzen besonderer Art erfüllte Gefühls- und Vorstellungswelt tut sich auf, fesselt, überredet — so sehr auf der andern Seite die Bezugnahme namentlich auf Puccini in der musikalischen Faktur, manche Unklarheiten der dichterischen Behandlung noch Widerstände oder doch Bedenken wecken. Nun kommt der „Schatzgräber" und mit ihm Antwort auf die Frage, ob alles Vorangehende nicht doch vielleicht nur jugendliche Kraftentladung eines üppig phantastischen Temperaments ohne tiefer wurzelnde Eigengesetzlichkeit, nur schöner, farbiger Sinnenrausch, jähes Auflodern sei, dem langsames, formalistisches Verglimmen in Routine folge. Die Antwort ist gegeben: dieser „Schatzgräber" ist die erste, ganz reife, untadelige Meisterpartitur Schrekers, ein Werk, das als Dichtung wie als Musik wohl unzweideutig die bisherige Bahn weiterschreitet, aber doch wieder neue Kreise erschließt, Erfindungs- und Gestaltungsvermögen auf seither unerreichter Höhe zeigt und in den Mitteln wie in der seelischen Kraft seiner Wirkungen sich außerhalb des Streites der

Meinungen stellt. Von hier ab gibt es keine „Frage“ Schreker mehr, nur noch eine Tatsache.

*

Wie stets ist Schreker auch hier sein eigener Textdichter, sofern man bei ihm, dem musikalisch wie dichterisch gleich intensiv Empfindenden überhaupt eine äußere Trennung von Wort und Klang vornehmen kann. In Wahrheit wächst beides zugleich aus dem geheimnisvollen Boden einer einzigen Vision, die Musik gebiert die figürliche Erscheinung der Handlung wie diese wiederum Ton und Melodie in sich trägt. In einer anspruchslos geschriebenen Skizze „Über die Entstehung meiner Opernbücher“ erzählt Schreker die Vorgeschichte des „Schatzgräber“-Entwurfes. „Ich bewohnte vor einigen Jahren mit meiner Familie ein kleines Haus im Semmeringgebiet. Das gehörte seltsamen Leuten. Sie waren weit gereist und hatten sich aus aller Herren Länder alles mögliche zusammengetragen. Da gab es ein altfränkisches, ein persisches, ein türkisches Zimmer, eine mit allem möglichen phantastischem Kram, ausgestopftem Tierzeug angefüllte Jagdstube in der Mansarde — doch das reizvollste waren zwei siebenbürger Bauernzimmer im Erdgeschoß. Mit einem jener riesigen Öfen, die verwachsen schienen mit einer anheimelnden Ofenbank, wundervollen Schränken, an den Wänden verstreut uralte Waffen, Gewänder, Kostüme in grellen Farben, getrocknete Maiskolben, Zinngeschirr, Krüge, Teller und ein Schrank, aus dem glitzerte zwischen vergilbten Schleiern und Brautkränzen Schmuck aller Art. Wir saßen — es war spät abends — alle um den Tisch, das flackernde Licht der Kerzen eines eisernen Kronleuchters gab dem Raum etwas gespenstisch Mittelalterliches. Und herein trat ein junges Mädchen unserer Bekanntschaft in gewollt phantastischem Kostüm, eine Laute, von der viele bunte Bänder flatterten, im Arm. Sie sang mit leiser, rührender Stimme alte deutsche Volkslieder, ver-

gessene Balladen. Es kam eine seltene Stimmung über uns alle . . ., ich selbst blickte durch Tränen, wie durch Kristall: die Stube wurde zur Szene. Das Mädchen — sie hieß Else — wandelte sich seltsam. Die Laute prangte in den Händen eines schönen Jünglings, die Hellebarden an den Wänden bekamen Träger, die Zinnkrüge füllten sich mit schimmerndem Wein, und aus dem Schrank gleißte in überirdischer Pracht ein königlich Geschmeide. In dieser Stunde ward mir die ganze Handlung meiner Oper „Der Schatzgräber".

Die „ganze Handlung" — sie ist auch wirklich in diesen Worten, in dieser Erzählung, in dieser Szenenstimmung gegeben. Aus Musik steigt ein Märchentraum auf und löst sich wieder zurück in Musik. Das ist eigentlich alles, das andre ist szenisches Gleichnis, das über das sinnliche Erschaubare, begrifflich Faßbare hinweg die Phantasie in ferne Gebiete des Traumlebens lockt. Da ist kein konstruiertes „Prinzip", keinerlei logisch präzisierbare „Idee" im vulgären Sinne, keine Philosophie, keine bewußt hervorgehobene „Bedeutung". Und doch — und dies ist die Kunst — reizt und zwingt dieses Geschehen, täuscht den Zuschauer in den Bann einer Handlung. Der Jüngling wird zum Sänger, dessen Zauberlaute, wie einst das „Spielwerk", ihn dem profanen Auge unerschaubare Schätze finden läßt. Elis, der Seher, trägt in sich die Verheißung des Künstlers, der das weltentschwundene Traumreich des Märchens im Schaffen zur Wirklichkeit werden zu lassen vermag. Els aber, gleichfalls vorgeahnt in der „Prinzessin", sucht ihn in ihren Wünschen. In triebhaftem Drang verschafft sie sich den königlichen Zauberschmuck, der Jugend und Schönheit gibt. Ein Dämon treibt sie, vor keinem Mittel scheut sie zurück, sie spannt die Männer in ihren Dienst, um ihr den Schmuck stückweis zu beschaffen und läßt sie heimlich umbringen, wenn sie den Lohn fordern. Elis aber, der Erste, den sie liebt, verläßt sie, als er das Geheimnis des Schmuckes erfährt, den für die Königin wiederzufinden er ausgesendet

wurde. Hier setzt eine der schönsten Eingebungen Schrekers ein: die Gestalt des Narren, des Gegenspielers von Elis, der Els gleichfalls liebt, ihr im Glück aber fern stehen muß, nun, im Unglück, sie mit Einsatz seines Lebens schützt und bei ihr bleibt. Mit ihm zieht die büßende Els in die Einsamkeit, und hier findet der nach Jahresfrist zurückkehrende Elis die Sterbende wieder. In einer visionären Märchenerzählung von ergreifender Phantastik — sie erinnert in der Idee an Peer Gynts Erzählung bei Aases Tod — klingt das Werk verklärend aus:

„Prinz und Prinzessin Elis und Els
Die beiden Kinder von Traumkönigs Gnaden
Sie kehren heim beladen mit Glück,
Das halten sie fest und lassen es nimmer.
Sie retteten sich aus der grausen Hatz
des Lebens den hehrsten, den schönsten Schatz."

*

Dies die Handlung, den Grundlinien nach skizziert. Zum Erzähltwerden in Einzelzügen eignet sie sich nicht, sie will geschaut, gehört, musizierend empfangen werden, weil sie im Grunde doch nur bildgewordene Musik ist. Diese Bildhaftigkeit allerdings ist an sich von packender Drastik: die drei Hauptfiguren, Elis, Els, der Narr sind in großlinigem Format entworfen, darstellerische Begabungen von höchst individuellem Vermögen fordernd. Auch die Episoden: der gewalttätige, lüsterne Vogt, Abkömmling des Tamare aus den „Gezeichneten", des Wolf aus dem „Spielwerk", ferner der tierisch brünstige Albi, Els' Helfershelfer, der täppisch plumpe Junker, Els' Verlobter, auch der joviale König sind mit knapper Schärfe gezeichnet, wie alles an diesem Werk äußerste Bestimmtheit, zweifellose Treffsicherheit des Wurfes zeigt. Schreker erweitert diesmal die dreiaktige Form. Er baut vier Akte nebst Vor- und Nachspiel, sechs Bilder also, das erste Prolog, das letzte Epilog, dazwischen ununter-

brochen anschwellende Steigerung, die immer wieder Höhepunkte zu schaffen weiß, bis sie in einen Schluß von ätherischer Feinheit mündet.

Man pflegt den Musiker Schreker, namentlich wenn man ihm indirekt etwas übles nachsagen will, stets als den hervorragenden Klangkünstler hinzustellen. Daran ist richtig, daß Schrekers Musikempfinden zweifellos im Klanglichen wurzelt und daraus die stärkst überraschenden äußeren Wirkungen zieht. Falsch aber ist es, den rein klangsinnlichen, orchestralen Klang als das Essentielle der Musik Schrekers darzustellen. Darin liegt zunächst eine Verkennung seines formorganisatorischen Vermögens, das den Aufbau jedes seiner musikdramatischen Werke im ganzen wie der einzelnen Akte im besonderen als formaler Architekturen von streng logischer Gesetzmäßigkeit bestimmt. Es liegt darin außerdem eine merkwürdige Verkennung von Schrekers melodischer Gestaltungskraft. Namentlich in dieser Beziehung wird die „Schatzgräber"-Partitur die Revision manches voreiligen Urteils nötig machen. So unverkennbar der Melodiker Schreker schon aus den früheren Werken vernehmbar war, so deutlich ist doch jetzt bei zunehmender Reife der immer stärker durchbrechende Wille zur Klarheit und Eindringlichkeit gerade der melodischen Liniatur ausgeprägt. Man braucht als Musterbeispiel keineswegs das streng geschlossene, in seiner melodischen Beredsamkeit ein wenig aus dem Rahmen fallende, das Sentimentale streifende Wiegenlied der Els im Beginn des dritten Aktes anzuführen. Schon das Vorherrschen breiter erzählender Einzelgesänge namentlich des Elis: die Traumerzählung im ersten, der Befreiungsgesang unter dem Galgen im zweiten, der Bericht von der Gewinnung des Schmucks, die Ballade von „Frau Ilse" im vierten Akt und schließlich die Krone des Ganzen: die schöne, ins Visionäre gesteigerte Himmelfahrtslegende im Nachspiel — alle diese in den vielfach auf monologische Wirkungen gestellten dramatischen Organis-

mus des Werkes innerlich verwobenen Einzelheiten zeigen bereits in der Anlage den Willen zur melodischen Gestaltung. In der Ausführung gehören sie zum Eindringlichsten, was die neue dramatische Musikliteratur aufzuweisen hat. Die alte Arie lebt wieder auf, die liedmäßige Grundlage ihrer Struktur ist wiedergewonnen, nur die Art der Stilisierung hat sich gewandelt, sie ist aus einer anderen Form des dramatischen Schauens entwickelt, fließt unmittelbar in Handlung über, gewinnt aus dieser Handlung ihre Steigerungen und Höhepunkte.

Nicht nur der Einzelgesang, auch die Ensemblekultur der alten Oper kommt wieder zu Ehren. Eine pseudonaturalistische Kunstauffassung hatte, wie die monologische Arie, so auch den Ensemblegesang als undramatisch aus der Oper verbannt — als ob diese ganz auf Unwirklichkeit, auf rein gefühlsmäßige Dramatik gestellte „lyrische Tragödie“ überhaupt die Maßstäbe naturalistischer Betrachtungsart vertrüge. Die Regenerationsästhetik Strauß-Hofmannsthals hatte versucht, unter Zurückgreifen auf geschichtliche Muster das Problem der Oper auf archaistisch spekulative Art zu lösen. Die dramatische Aufgabe als solche war auf diese Art nur umgangen, nicht gelöst. Wie zwanglos, frei, durchaus lebendig bewegt und doch stets in der Sphäre der Oper bleibend laufen die Ensembles bei Schreker, ohne Nebenabsichten, überhaupt ohne Absichten, und doch gerade das packend, was erfaßt werden soll. Gleich das duettierende Vorspiel: König und Narr, Muster eines dramatisch scharf pointierten Zwiegesanges, dabei durchweg in streng geschlossenem musikalischem Fluß bleibend. Dann die prächtige Wirtshausszene des ersten Aktes, von dem derben Junkerlied über die mit subtiler Kunst und reizvoller orchestraler Begleitung geführten Wechselreden des Vogts mit Els und der Gäste bis zum Auftritt des Elis und dem düster spannenden Abschluß zwischen dem Vogt und Els. Der zweite Akt beginnt mit einem der bedeutsamsten Stücke des

Werkes: dem Zwiegespräch des Narren mit Els unter dem Galgen, einem dramatischen Musikstück von tief wehmutsvoller, mit schmerzhafter Ironie durchsetzter Tragik. Auch hier eine starke äußere Steigerung: das Ensemble der Mönche und des Volkes beim Zug zum Galgen, opernhaft empfunden, neu und eigen gestaltet, äußerlich allerdings nicht so eindrucksvoll, wie die Partitur erwarten läßt. Den Hauptanschwung bringt der dritte Akt: das große Liebesduett von Elis und Els, ein Musikstück von berauschender Pracht des Klanges, Süße und Zartheit der melodischen Beredsamkeit, expansiver Kraft des Baues.

Es mag schwer gewesen sein, nach diesem Liebesgesang noch eine Steigerung zu finden, und doch schafft Schreker sie. Der vierte Akt rauscht auf in neuer Fülle üppiger Massenwirkungen, festlichen Schwunges, und klingt dann in tief erzitternder tragischer Wehmut aus, so innerlich fassend, so aus der sinnlichen Ekstase in seelische Not und ergreifende, stille Klage überleitend, daß nun doch wieder das Vorherige nur als Unterbau und dramatische Vorbereitung erscheint. Bis schließlich das Nachspiel einen Ausblick bringt, der letzte Regungen des Gefühls löst. Hier ist eine Grenze des Sublimen, Unirdisches formt sich zu Klängen, Worte werden unzulänglich, es bleibt nur noch eine stille, innere Bewegtheit, die stumm macht.

Soll man noch von der Faktur des Werkes sprechen, von der Orchesterbehandlung, die weitab von allem Gewaltsamen, Blendenden, diesmal einen wahrhaft sphärisch schimmernden, silbrigen Glanz ausstrahlt, wie er eben nur aus dem Gefühlsklima dieses Werkes gewonnen werden konnte? Es wird soviel über den Klangkoloristen Schreker gesprochen, daß dieser Gesichtspunkt hier in den Hintergrund treten durfte. Die Faktur mag den Musiker am meisten interessieren und es wäre hier gewiß manches, in bestimmter Beziehung vielleicht sogar das Aufschlußreichste zu sagen. Jede eigene Kunst schafft sich ihre eigene Technik, und die

Art, wie Schreker das Motivleben Wagners mit der melodischen Linienführung der Italiener verbindet, wie er Debussy und Puccini ins Deutsche übersetzt und doch stets er selbst bleibt — diese Art wird noch zu manchen Untersuchungen und Ausblicken Anlaß geben. Indessen wir fangen ja erst an, über das Werk zu sprechen. So wollen wir heut zunächst einmal sagen, was es uns ist. Das Wie? der Technik zu erforschen, bleibt uns noch vorbehalten. Neu gekräftigt aber, freien Auges und Sinnes, unbeirrt durch Anerkennung wie durch Widerspruch möge das Schaffen selbst weitergehen.

HERMANN W. v. WALTERSHAUSEN: „OBERST CHABERT"

Uraufführung in Frankfurt am 18. Januar 1912.

Es gehört zu den angenehmsten Aufgaben der Kritik, auf ein Talent hinzuweisen, dessen Name noch nicht den Stempel der Berühmtheit trägt. Hermann v. Waltershausen, in der Öffentlichkeit bisher nur durch die Aufführung seiner Oper „Else Klapperzeh" bekannt, hat mit der Uraufführung seines „Oberst Chabert" einen Erfolg errungen, der auch außerhalb Frankfurts nachklingen wird und dem jungen Künstler eine beachtenswerte Position gibt. Wie er diese Position behaupten und ausbauen wird, das können erst spätere Werke zeigen. Aber jedenfalls ist hier einer, mit dem man rechnen darf, einer, der in der Zeit des Suchens und Experimentierens auf musikdramatischem Gebiet einen glücklichen Wurf getan hat. Es sprechen manche Zeichen dafür, daß es sich hier um mehr als ein nur zufälliges Gelingen handelt.

Die Fabel des Werkes geht zurück auf eine Erzählung von Balzac. Es ist die Geschichte von dem totgeglaubten Mann, der nach Jahren ins Leben zurückkehrt und nun sehen muß, wie alles sich infolge seines vermeintlichen

Todes verändert und weiterentwickelt hat, wie er ein Überflüssiger, ein Störenfried, ein Unheilstifter geworden ist, der kein Recht mehr an das Leben hat, weil die Urkunden seinen Tod bezeugen. Also eine Art Enoch Arden-Motiv. Nur beginnt Balzac da, wo Tennyson aufhört. Der Zurückgekehrte kämpft um sein Recht auf das Leben und dieser Kampf gibt das Problem der Handlung. Oberst Chabert ist bei Preußisch-Eylau gefallen. Ein Säbelhieb hat ihm den Kopf gespalten, gerade als Chabert durch einen kühnen Angriff an der Spitze seines Reiterregiments dem Kaiser Napoleon die Schlacht gewann. So sagen die Bulletins. Aber Chabert ist nicht tot, man hat nur einen Schwerverwundeten begraben. Als er zur Besinnung kommt, erkennt er, daß er in einem Massengrab, ein Lebender unter Leichnamen, ruht. In grauenvoller Maulwurfsarbeit wühlt er sich empor ans Licht — Balzac hat diese Szene, die Waltershausen nur knapp skizziert, in krasser Realistik ausgeführt. Man findet ihn, hilft ihm. Er gesundet. Aber nun beginnt der Kampf mit dem Schatten des eigenen Wesens, mit dem Namen des toten, berühmten Chabert, des Siegers von Preußisch-Eylau. Man hält den invaliden Bettler, der sich Namen und Taten des Gefallenen anmaßt, für geisteskrank, man sperrt ihn ein und läßt ihn erst frei, als er seinen Wahn aufgibt. Als Vagabund schleicht er durch das fremde Land, bis er, zehn Jahre nach seinem vermeintlichen Tode, in Paris ankommt. Hier hofft er Recht zu finden, Anerkennung seines Namens und seiner Ehren. Aber die Verhältnisse haben sich inzwischen verändert. Der Kaiser ist auf St. Helena, man bringt den napoleonischen Kriegern keine Sympathien entgegen, und der aus der Fremde zugewanderte Emporkömmling, der sich durch Dokumente nicht legitimieren kann, weiß niemand, der für ihn einzutreten vermag — außer seiner Frau. Die aber hat sich längst in zweiter Ehe vermählt, hat die Briefe, die Chabert aus der Ferne an sie schrieb, verheimlicht und bestreitet nun, da der Unerwartete

selbst erscheint, seine Glaubwürdigkeit. Sie hat Chabert nie geliebt, sich nur von ihm aus ärmlichem Dunkel in den Glanz des Hofes emporheben lassen. An ihrem zweiten Gatten aber hängt sie aus Eitelkeit, ihm will sie auch weiter angehören. So leugnet sie die Echtheit des Zurückgekehrten. Nun beginnt der Kampf um den Namen des Chabert.

Das alles ist eigentlich nur Vorgeschichte. Aber sie birgt die Keime der Katastrophe, die sich bei Balzac allerdings wesentlich anders gestaltet, als bei Waltershausen. Bei Balzac bleibt Chaberts Gattin die genußsüchtige Weltdame, die den Mann, der den Kampf schon fast gewonnen hat, durch Heuchelei zu überlisten versucht. Im letzten Augenblick durchschaut er ihr Spiel. Doch statt es zu stören, läßt er sie gewinnen. Es ekelt ihn vor der Frau, deren Gatte er einst war, vor der Welt, in der er den berühmten Oberst Chabert vorstellte. Ihm ist es jetzt gleichgültig, wie man ihn nennt, wie man ihn ansieht. Er bleibt der Landstreicher Hyacinth und stirbt im Spital.

Die pessimistische Lösung, die der Erzähler mit allen Feinheiten psychologischer Schilderungskunst entwickelt, konnte der Dramatiker nicht brauchen. Man muß, um die Eigenmächtigkeiten und künstlerisch keineswegs vorteilhaften Änderungen Waltershausens zu verstehen, sie aus den Bedürfnissen des Dramas zu erklären suchen. Wie Waltershausen das gestellte Problem faßt, zeigen Chaberts Worte im dritten Akt, die eigentlich den Schlüssel des Ganzen bilden: „Es ist Gesetz vom allerhöchsten Gott — Daß Tote nicht mehr wiederkehren sollen. Die Ordnung aller Welt steht auf dem Tode — Aus dem sich neu das Leben formen soll. Gefrevelt habe ich an Gottes Willen — Verachtet sein Gebot, das büße ich.“ Chabert nimmt sich das Leben, nicht weil er es verachtet, sondern weil er es liebt und es darum denen, die er noch mehr liebt als sich selbst, erhalten will. Also eine Lösung nach der Enoch Arden-Seite, wenn auch mit anderen Nu-

ancen. Man kann über diese Philosophie streiten, man kann den Aufbau der Handlung bei Waltershausen psychologisch weniger interessant und originell finden, als bei seinem Anreger. Das ändert nichts an der Tatsache, daß die von Waltershausen stammende Form eine musikdramatische Notwendigkeit war. In der Entfaltung dieses dramatischen Spürsinns, in der trotz mancher verbogenen Einzelheiten und Unwahrscheinlichkeiten überraschenden Kundgebung bühnentechnischer Begabung liegt das Wertvolle an diesem Werk.

Die Änderung des Schlusses erforderte rückwirkend Umgestaltungen der Charaktere. Die Gräfin mußte aus der berechnenden Weltdame Balzacs eine zärtliche Gattin und Mutter werden, die nur aus Liebe zu ihrem zweiten Mann, dem Grafen Ferraud und den Kindern Chabert verleugnet. Erst als Ferraud sie eines bloßen Ehrphantoms wegen verläßt und der von ihr zurückgestoßene Chabert freiwillig in den Tod geht, erkennt sie Chaberts Liebe als die größere und beschließt zu sterben. Dieser Schlußwendung haftet etwas stark Theatralisches an. Auch die Gestalt des Schreibers Godeschal, der als ehemaliger Korporal Chaberts diesen erkennt und dadurch legitimiert, ist wenig glücklich erfunden und ein antik anmutender Notbehelf. Ebenso ist Graf Ferraud mit seinem ungeklärten Zwiespalt zwischen Liebe und konventionellen Ehrbegriffen undeutlich gezeichnet. Das sind Bedenken im einzelnen, die den guten Eindruck des Ganzen nicht erheblich stören können. Waltershausen ist vorläufig mehr ein sicher und packend gestaltender Situationsschilderer als ein tiefdringender Charakterdeuter. Das zeigt sein Buch, das zeigt auch seine Musik.

Es sind drei deutlich voneinander getrennte Gruppen in dieser Musik: die lyrischen Sätze, unter denen das Liebesduett und das Quintett des zweiten Aktes hervorragen, die verbindenden Dialogstrecken und die großen dramatischen Szenen, meist in Monologform. Von ihnen interessiert die

letztgenannte Gruppe am meisten. Darunter finden sich Stücke wie im ersten Akt Chaberts Erzählung seiner Leiden, im zweiten Akt der Monolog der Gräfin während der aufklärenden Unterredung Ferrauds mit dem Anwalt Chaberts, der wie eine Stichflamme auflodernde Aktschluß, im letzten Akt die große, entscheidende Szene zwischen der Gräfin und Chabert. In all diesen Stücken ist keineswegs die letzte Intensität dramatischen Ausdrucks erreicht. Man hat eher die Empfindung, als wenn der Komponist sich noch nicht ganz bis an die Grenze der eigenen Persönlichkeit durchgetastet hat, als wenn ihm das erlösende Wort auf der Zunge schwebt und er es doch nicht auszusprechen vermag. In solchen Momenten gibt es dann einige verlegen raschelnde Streichertremoli oder ein paar Anklänge an die Puccini-Schule. Aber man fühlt doch selbst in solchen Augenblicken, daß sich hier ein Talent nach oben durchzuringen versucht, daß die dramatischen Akzente meist richtig getroffen sind, wenn sie auch nicht die persönliche Prägung aufweisen, die man bei einem ganz Eigenen erwartet. Unzweifelhaft zeigen sich hier die auffälligsten Begabungsspuren, in dieser Linie kann eine aufsteigende Entwicklung einsetzen. Weniger bedeutend erscheinen die in straff geschlossenen Formen entworfenen lyrischen Ensembles. Sie klingen gut und sind, trotz — namentlich im Quintett — nicht einwandfreier Stimmverteilung äußerlich wirkungsvoll. Aber hier macht sich der schulmäßige Zug zum Konventionellen stärker geltend als in den Einzelszenen. Solche Ensembles kann heut nur einer schreiben, der, wie etwa Strauß im „Rosenkavalier", den dramatischen Ausdruck bis in die feinsten Verästelungen beherrscht und ihn gleichsam schon wieder überwunden hat. Immerhin sind diese Sätze bei Waltershausen ihrer Wirksamkeit wegen zu schätzen. Am wenigsten liegt ihm vorläufig der schnell fließende Konversationston, wie er namentlich im ersten Akt, in der Einleitung und der Szene zwischen dem Advokaten Derville und der Gräfin zur Geltung kommen

müßte. Das ist alles noch ziemlich schwerfällig, dickflüssig. Der dramatische Nerv liegt hier nicht bloß wie in anderen Szenen und da versagt die Gewandtheit. Doch das sind eigentlich keine Fehler, sondern Schwächen, wie sie sich in jedem Werk eines noch Wachsenden finden. Wenn Waltershausen den Erfolg als Künstler zu nützen weiß, wird er diese Mängel bald überwinden. Zeigt doch auch seine Orchesterbehandlung einen feinen Instinkt für das Richtige, Zweckentsprechende, der vielleicht nur noch der praktischen Schärfung bedarf.

WALTER BRAUNFELS:

„ULENSPIEGEL“

Uraufführung in Stuttgart am 4. November 1913.

Der Eulenspiegel-Stoff hat in neuerer Zeit mehrfach die Musiker zu dramatischer Gestaltung gereizt. Richard Strauß skizzierte unmittelbar nach der Fertigstellung des „Guntram“ ein „Eulenspiegel“-Libretto, das später zu einer Tondichtung umgeformt wurde. Nach ihm hat Recnizek eine dreiaktige Eulenspiegel-Oper geschaffen, ein Werk, das trotz mancher Schwächen der bühnenmäßigen Fassung bemerkenswerte Vorzüge in der musikalisch dramatischen Gestaltung der vieldeutigen Hauptfigur aufweist und gelegentlich von tatenlustigen Theatern aufgeführt zu werden verdiente. Mochte für Strauß das Lockende in der psychologischen Charakteristik der Schalksnarrennatur liegen, so zeichnete Recnizek ihr tragikomisches Verhältnis zur umgebenden Welt. Wesentlich anders faßt Walter Braunfels das Eulenspiegel-Motiv auf. Er sieht in dem Narren den unreifen Menschen, der durch ein erschütterndes Erlebnis plötzlich zum Manne umgeschaffen wird, den diese Umwandlung nicht nur den Vater, auch die Geliebte kostet, und der trotz des zweiten Verlustes nicht seiner

Sendung untreu wird, unverbrüchlich an ihr festhält und so zum Helden emporwächst.

Also eine ins rein Menschliche gewendete Auffassung des Motivs, wie Braunfels sie annähernd vergleichbar in de Costers Romanlegende „Tyll Eulenspiegel" vorgezeichnet fand. Diesem Buch, das man wohl der Weltliteratur zuzählen darf, entlehnte er auch die Namen der Figuren und einige Handlungsvorgänge. Im übrigen darf man literarische Parallelen zwischen dem Original und der Nachbildung nicht ziehen. Die Änderungen und Auslassungen, deren Braunfels sich, teils notgedrungen, teils freiwillig schuldig macht, sind durchweg so verletzende Entstellungen der Vorlage — es sei nur an den geradezu bösartig theatralischen Operntod der Nele im Gegensatz zu dem erhebend freien, verklärenden Schlußausblick bei de Coster erinnert — daß ein Vergleich nicht in Frage kommt.

Indessen würde man sich darüber gern hinwegsetzen, wenn es Braunfels gelungen wäre, die Opernhandlung so zu fassen, daß die angestrebte Darstellung eines rein menschlichen Wandlungsprozesses überzeugend oder doch glaubhaft veranschaulicht wird. In diesem Punkt aber versagt Braunfels. Verleitet durch de Costers packende Schilderung der Glaubenskämpfe der Niederländer gegen die spanischen Zwingherren, verliert er sein eigentliches, gefühlsmäßig zu fassendes Objekt aus den Augen und gibt eine theatermäßige Vorführung von Aufzügen, Kämpfen, Volksaufläufen. Sie könnten wohl in einer fortschreitenden epischen Darstellung, namentlich wenn sie, wie bei de Coster, auf symbolisch erfaßten Untergrund spielen, den Leser zur Teilnahme zwingen und in Atem halten. Zu Bühnenerscheinungen versinnbildlicht bedeuten sie nichtssagende, in ihren Voraussetzungen und ihrem Verlauf unverständliche, daher gleichgültige Dekorationseffekte. Der Einzug Albas und die Szene der Ablaßhändler im ersten Bild, das Motiv überhaupt von der Glaubenstreue Clasens, des Vaters Ulen-

spiegels, der Volksaufstand und die Scheiterhaufenszene im zweiten sowie im dritten Akt die Darstellung der Straßenkämpfe — alles das sind im Sinne des Dramas überflüssige Episoden. Sie interessieren nicht und wecken in ihrem äußeren Verlauf nur peinliche Erinnerungen an die religiöse Geschichtsoper Meyerbeers. Dabei decken sie vermöge ihrer Breite die innere Handlung des Werkes beinahe zu und geben ihr nur in wenigen Episoden freien Spielraum.

Es mag dahingestellt bleiben, ob es Ungeschick oder Neigung zu dekorativem Pathos war, die Braunfels dazu brachte, auf solche Weise die Nebensache zur Hauptsache zu machen. Sicher ist jedenfalls, daß der historisch opernhafte Ballast, den die Partitur mit sich schleppt, ihre wahrhaft dramatischen Teile geradezu erdrückt. Sicher ist ferner, daß diese opernhaften Abschnitte auch musikalisch am schwächsten geraten sind, daß sie des groß aufbauenden Zuges entbehren, der wenigstens einen unmittelbaren Bühneneindruck ermöglichen könnte. Selbst scheinbar der Wirkung besonders entgegenkommende Episoden, wie etwa der Aufzug der dem Scheiterhaufen geweihten Frauen, ihre Befreiung und der Kampf, in dem schließlich die Befreier geschlagen werden, diese äußerlich lebhaft bewegte Folge auf- und niederwogender Ereignisse, bleibt musikalisch ohne eindringliche Gestaltung, ohne Steigerung, also ohne dramatisch organischen Zweck und Wert. Die gute Natur des Komponisten zeigt sich dagegen an den Teilen des Werkes, in denen die Grundidee rein und klar hervortritt: in den zwischen die Opernszenen eingebetteten lyrisch dramatischen Episoden, die sich mit der psychologischen Entwicklung Ulenspiegels beschäftigen. Es sind dies im zweiten Bild Neles anmutige Erzählung von Ulenspiegels Kindheit und Charakter, dann der Anfang des zweiten Aktes: die Szene, wo Ulenspiegel, auf der Mole liegend, träumend den Gesängen der vorbeiziehenden Fischer lauscht und Luftschlösser baut wie Peer Gynt. Diese Szene mit ihren frischen,

reinen Naturstimmungen gehört zu den besten Abschnitten der Partitur. Dann ist noch zu erwähnen der Monolog des gefangenen Ulenspiegel, ein im dramatischen Aufbau allerdings etwas zerfallender Rückblick auf sein Leben. In diese Rubrik gehören auch die sinfonischen Zwischenspiele, von denen namentlich das erste durch seine in flotten Strichen hingesetzte Schilderung der sorglosen Ulenspiegel-Natur einnimmt. Aus all diesen durchgängig geschickt erfundenen, musikalisch klar und durchsichtig fließenden Stücken spricht kein tiefes oder originales, aber doch geistig regsames und musikalisch phantasievolles Talent. Es weckt durch ungekünstelte Natürlichkeit und ein gelegentlich etwas draufgängerisches Temperament Sympathie und Interesse, ohne daß man die Überzeugung gewinnt, einem zum dramatischen Schaffen Berufenen gegenüberzustehen. Vielmehr scheint Braunfels Begabung mit ihrer inneren Bühnenfremdheit ihn weit eher auf den Konzertsaal zu weisen, in dem es ja auch, namentlich innerhalb der großen Chorliteratur, Aufgaben von dramatischem Charakter, aber ohne Nötigung zu theatermäßiger Fassung zu lösen gibt.

JULIUS BITTNER: „DER ABENTEURER“

Uraufführung in Köln am 30. Oktober 1913.

In einem vor mehreren Jahren im „Merker“ veröffentlichten, halb bekenntnismäßig, halb polemisch gehaltenen Aufsatz über „Die Grenzen des Komponierbaren“ hat Julius Bittner die Wurzeln seines „Abenteurer“-Stoffes aufgedeckt, um daran das allmähliche Gestaltwerden der triebmäßig aus dem Unterbewußtsein sich emporringenden musikalisch dramatischen Idee begreiflich zu machen. Ihm ist sein Abenteurer der „voraussetzungslose Absolut-Mann“, dessen Stellung „unter lauter Halbmännern und mindern Weibchen“

den Inhalt der Handlung bildet. Das Zeitkolorit gibt das Jahrhundert Casanovas, und Jérôme de Montfleury, der Held der Historie, ist der in allen Verwandlungskünsten bewanderte Abenteurer, der sein romantisches Geschäft nicht aus Not oder Freude an kleinlicher Hochstapelei, sondern aus reiner Liebe zur Kunst betreibt, bald Weltverächter, bald Gaukler, bald Frauenjäger ist, eine Mischung von Ahasver und Don Juan, der äußere Ehren, Reichtum, Liebe nur im Vorbeihuschen kostet und sie flieht, sobald sie ihn in Gewohnheit fesseln wollen. Dieses dämonische Zwitterwesen, dem zur Ausübung seines Berufes eine geheimnisvolle Macht über die Mitmenschen gegeben ist, tritt in die parodistisch dargestellte Welt der Bewohner von Schloß Wolkenburg. Jérôme, als Medikus herausstaffiert, kuriert den hypochondrischen Majoratsherrn von seiner „Melancholey". Er bringt ihn dafür in eine nicht geringe wirkliche Bekümmernis, indem er die Memoiren der verstorbenen Gräfin-Mutter stiehlt, aus denen hervorgeht, daß der jetzige Graf als illegitimes Kind nicht erbberechtigt ist. Für den Diebstahl weiß sich Jérôme die Geliebte des Grafen dienstbar zu machen, bei der er zum Lohn als Liebhaber Stellvertreterdienste leistet. Gleichzeitig gewinnt er die Liebe der Schwester des Grafen, eines ältlichen, aber noch nicht verblühten Mädchens, das in ihm den Mann ihrer Träume entdeckt. Aber von ihr, die, von ihrer altjüngferlichen Verschrobenheit abgesehen, die Gescheiteste im Schlosse ist, droht ihm Gefahr. Sie, bei der er in der Nacht war, in der der Diebstahl geschah, erkennt in ihm den Dieb. Aber da sie durch das Dämonische seiner Natur gezwungen wird, ihn zu lieben, liefert sie ihn nicht aus — will ihn statt dessen heiraten. Nun wird die Situation für ihn bedenklich, denn seine Abenteurerfreiheit ist in Gefahr. Er geht scheinbar auf ihre Pläne ein, die Hochzeit wird gefeiert, in der Brautnacht aber weiß Jérôme die Gräfin durch Erzählungen aus ihrer Kindheit so in Vergangenheitsträume einzulullen, daß sie, von dem hypnotischen Einfluß

seines Willens befangen, die Gegenwart ganz vergißt. Und während sie Traumphantasien von zukünftigem Glück nachhängt, spannt er das Seil über den Burggraben, das ihn und seine als Diener verkleidete Ninon hinausträgt in die Freiheit.

An diesem Stoff fällt auf der außerordentliche Erfindungsreichtum an graziösen wie drastisch effektvollen Bühnensituationen, gleichzeitig die aus diesem Reichtum sich ergebende Verworrenheit der Handlungsfäden, die geringe Plastik der einzelnen Figuren, ihre keineswegs eindeutige, zum Teil sogar sehr widerspruchsvolle Charakteristik. Bittner ist — das gilt von ihm nicht nur als Librettist, sondern überhaupt als Musikdramatiker — zweifellos ein überraschend erfindungsreich veranlagter, phantasievoller Kopf. Er besitzt eine bemerkenswerte Begabung für die musikalische Unterhaltungskomödie und weiß szenisch frappante Situationswirkungen scheinbar mühelos zu erzielen. Eben diese mühelose Erfindung scheint seine Gestaltungskunst zu behindern. Seine Einfälle reihen sich, oft in ununterbrochener Folge, aneinander, aber es entwickelt sich aus ihnen weder ein musikalisches noch ein szenisches Ganzes, und der Autor wendet sich, nachdem er einen kurzen Anlauf genommen hat, wieder neuen und nochmals neuen Ideen zu. Daraus ergibt sich wieder eine lähmende Weitschweifigkeit des Handlungsganges, der keine fortschreitende Folge eng aneinander schließender Vorgänge, sondern mehr ein buntes Rankenwerk von nicht durchweg gleichwertigen Episoden ist. Dazu kommt, daß Bittners Musik eigentlich nicht von dem schöpferischen Atemzug durchweht wird, der eine abendfüllende Oper durchweg lebenskräftig halten könnte. Bittner nennt sein Werk ein „Spiel“. Damit will er sicher nicht nur den Komödiencharakter der Handlung andeuten, sondern auch eine Stilbezeichnung der Musik geben. Wir wollen gewiß nicht so prüde sein, daß wir eine Musik, die in ihren besten Momenten sich als liebenswürdige, zwischen volkstümlich komischer Oper und Operette stehende

Plauderei gibt, als zu leichtgewogen ablehnen. Um aber das Interesse andauernd rege zu halten, bedürfte es doch einer reicheren Mannigfaltigkeit der musikalischen Ausdrucksweise, bedürfte es stärkerer Kontraste in der Art des musikalisch szenischen Gestaltens und bedürfte es einer sichereren, beweglicher durchgebildeten Technik, als Bittner sie besitzt. So heben sich Einzelheiten namentlich aus dem künstlerisch reichhaltigsten und als Ganzes wertvollsten dritten Akt, wie die originell gestaltete Diebstahls-Pantomime, die Szenen zwischen der Gräfin und Jérôme, die Aktschlüsse, namentlich die des vorletzten und letzten Aktes als besonders gut gelungen in der Erfindung und fein getroffen im Ton heraus. So finden sich auch hübsche und amüsante Orchesterwirkungen, wenn auch im ganzen gerade bei allem, was ein klar durchgebildetes Können erfordert, die primitive und gelegentlich unbeholfene Natur Bittners fühlbar wird. Diese Natur in ihrer merkwürdigen Mischung von Begabung und Nichtkönnen, diese Natur, die vielleicht zu sehr nur aus dem unterbewußten Triebleben schöpft und des sicheren künstlerischen Bewußtseins entbehrt — sie ist vielleicht, auch eine abenteuernde Urkraft, das psychologisch Interessanteste an dem von ihr geschaffenen Werk.

LUDWIG ROTTENBERG:

„DIE GESCHWISTER“

Uraufführung in Frankfurt am 30. November 1915.

„Eine andere Frage ist freilich, ob sich eine in sich fertige Literaturdichtung dieser Art von der Musik wirklich so ungestraft verschlucken läßt und nicht, wie der Prophet im Walfischbauch, unverdaut bleibt,“ schreibt Hans Pfitzner in seinen gesammelten Aufsätzen anläßlich der Erwähnung von Straußens „Salome“. Man wird

diese Frage wahrscheinlich wieder aufwerfen im Hinblick auf Ludwig Rottenbergs Versuch, Goethes „Geschwister" ungekürzt und unverändert als Opernlibretto zu benutzen. Man sollte dann nicht vergessen, im Anschluß daran gleich die Frage nach der ästhetischen Zulässigkeit unserer gesamten Liedliteratur seit Schubert zu knüpfen, deren wertvollste Bestände bekanntlich „von der Musik verschluckte, in sich fertige Literaturdichtungen" darstellen. Oder will man der Bühne das verwehren, was auf dem Konzertpodium als selbstverständlich gilt? Genau gesehen liegt ein allgemeines, sozusagen moral-ästhetisches Problem in solchem Fall überhaupt nicht vor. Die Frage lautet einfach: verträgt die Dichtung eine Übertragung in die musikalische Ausdruckssphäre oder widersetzt sie sich einer solchen Bespiegelung aus dem inneren Brennpunkt des Gefühls? Man kann bei dieser Fragestellung im Hinblick auf die „Salome" darauf hinweisen, daß Strauß sich vornehmlich an das Kolorit und die äußerlich gegebenen Wegweiser der Wortsprache gehalten hat — bei den „Geschwistern" ist ein solches Verfahren von vornherein unmöglich. Hier haben wir eine äußerlich belanglose, nur auf seelisches Geschehen eingestellte Handlung, einen der zahlreichen Versuche Goethes, der Liebe zu Frau v. Stein dichterische Form zu geben. Sie erhält hier in der Liebe Wilhelms zu Charlottens hinterlassener Tochter Marianne, die Wilhelm als seine Schwester aufzieht, neuartigen, eine versöhnliche Lösung ermöglichenden Ausdruck. Das Ganze ist die Entwicklung einer rein lyrischen Idee, die sich der dramatischen Fassung nur als Darstellungsmittel bedient. Von diesem Gesichtspunkt aus konnte der Musiker einsetzen, indem er die grundlegende lyrische Idee noch stärker als der Dichter es in Worten zu tun vermochte hervorhob, die zufällige dramatische Form völlig in rein bildhaft andeutende Erscheinung auflöste.

Wir haben damit eine besondere, in dieser bewußten Ausprägung bisher nicht gekannte Art des musikalischen

Kammerspiels erhalten. Das Gegenständliche der Handlung, der äußere Umriß der Erscheinungen, die psychologisch ausmalende Charakteristik, der begriffsmäßige Sinn des Wortes wird aufgehoben, setzt sich in ein zartes Klangvibrato um, das nicht die Dinge selbst in realer Plastik, nur den gefühlsmäßigen Widerhall der äußeren Vorgänge gibt. Man sieht hier Verbindungswege zu Dukas und Debussy, mit denen Rottenberg nicht nur die grundsätzliche Betonung des Lyrischen im musikalischen Bühnenwerk, sondern auch in der Prägung des Ausdrucks manches gemeinsam hat. Während aber die Kunst dieser Jungfranzosen ihrem Wesen nach dekorativ kühle Lyrik ist, ruht sie bei Rottenberg auf innerlicher, das Gefühlsgewebe der Dichtung vom Mittelpunkt her durchleuchtender und durchwärmender Anschauung. Der Hörer freilich, der gern normal gebaute, klar periodisierte Melodien mit nach Hause nimmt, oder der nach architektonisch fest und groß entworfenen Formen oder „Nummern" sucht, kommt nicht auf seine Kosten. Das Ganze ist organisch gefügt, sofern man es als lyrische Einheit, als Lied in dramatischer Form ansieht, im einzelnen fließt der Ausdruck unausgesetzt, der jeweiligen Gefühlssituation entsprechend. Er steigt und fällt naturgemäß entsprechend den Höhen und Niederungen des Dialogs, läßt ebenso die Längen der dramatischen Exposition erkennen, wie er manche rein begrifflich gedachten Sprachwendungen nicht restlos in Musik zu lösen vermag. So ist es auch erklärlich, daß die Wirkung sich erhöht, je mehr die seelische Grundlinie des Werkes erkennbar wird, am stärksten in Wilhelms zweitem Monolog und in den drei großen Duoszenen der letzten Hälfte des Werkes, obgleich Rottenberg es auch hier vermeidet, sich der geschlossenen Form zuzuwenden. Wohl bilden sich einzelne lyrische Ruhepunkte von zarter Sensibilität des Ausdrucks. Aber sie zerfließen mit dem Weitergang der Handlung, ebenso wie der Rhythmus den inneren Bewegungen der Sprache folgt. Man könnte sagen, daß diese Musik wenig Substanz besitzt,

falls man unter Substanz handfeste Themen und starkknochige Formen versteht. Solches zu geben, kann nicht Ziel einer Kunst sein, die eine Dichtung nicht musikalisch schminken und kostümieren, sondern in einem Klangtransparent zeigen will. Das kleine Orchester — vorwiegend Streicher und Holzbläser, meist solistisch behandelt — gibt Bilder von zartestem Schmelz und, bei äußerster Einfachheit der Mittel, ständig wechselnden und neuartig gemischten Schattierungen. Die Singstimmen fügen sich, bald führend, bald dem Orchester beigeordnet, unter feinsinniger Ausnutzung ihrer Klangwerte ein. So erhalten wir ein neues Stück Kammermusik, eine aus Theaterinstinkt erfaßte und auf die Bühne übertragene Liedform durchaus originellen Gepräges. Ob sie in die Breite wirken wird, mag dahingestellt bleiben. Aber daß hier etwas Eigenes, künstlerisch in sich Geschlossenes vorliegt, kein mutwilliges Experiment, sondern aus innerem Schauen Empfangenes, etwas, das festhält, je mehr man es ernst und aufmerksam betrachtet, soll nachdrücklich gesagt werden.

E. N. v. REZNICEK:

„RITTER BLAUBART“

Uraufführung in Darmstadt am 29. Januar 1920.

Vierzehn Jahre sind vergangen seit Herbert Eulenbergs Märchenstück „Ritter Blaubart“ im Berliner Lessingtheater aufgeführt und mit einem Theaterskandal begrüßt wurde. Warum? fragt der Zuschauer von 1920 den vom Jahre 1906. Was hat euch damals so erregt, liebe Leute, daß ihr pfeifen und hohnlachen mußtet? War es jene, allerdings etwas gewagte Szene, in der Blaubart im Kellergewölbe seines Schlosses die Vergangenheit heraufbeschwört: mit den abgehauenen Köpfen seiner einstigen fünf Frauen Zwiesprache hält, ihnen vorsingt, vortanzt, vorgeigt?

Gewiß, das Bild ist einigermaßen gruselig, aber gerade die bizarre Phantastik der Szene hebt hier jede Wirklichkeitsillusion auf. Entrüsten kann sich in diesem Fall nur ein Publikum, das gewohnt ist, von der Bühne krassen Naturalismus zu fordern, das also selbst der Phantasie entbehrt. Im übrigen sollte man das Urteil über Eulenbergs „Blaubart" ein wenig revidieren. Die Hebbel- und Shakespeare-Reminiszenzen in der Titelrolle und einzelnen Episoden zugegeben — aber der erste und zweite Akt dieses Werkes zeigen nicht nur eine gestaltenbildnerische und sprachliche Kraft von ungewöhnlichem Schwunge und dichterischer Intuition, es steckt auch bühnensinnliches Leben darin und eine naive Sicherheit der Theaterbegabung, die damals hätte starke Erwartungen wecken müssen. Der dritte Akt freilich zerbricht, eine eigene Lösung wird nicht gefunden. Die Fassung des Opernbuches weicht hier von der des Schauspiels ab. Blaubart fällt nicht durch den Bruder der beiden letzgemordeten Frauen, er kommt um im Brande des Schlosses, wird „erlöst". Der Geist der romantischen Heldenbaritone von Hans Heiling und Vampyr über den fliegenden Holländer bis zu Wotan und Amfortas geht um und zeigt, daß hier wohl ein Weg angebahnt, ein Ziel aber noch nicht erreicht wurde.

Sehen wir ab von diesem Feuerzauber-Finale so bleibt ein Text, der, mag man über ihn als Literatur streiten, als Opernbuch erstaunliche Ausdeutungsfähigkeit erweist. Was im gesprochenen Dialog irgendwie peinlich, störend, unvollkommen erscheinen konnte, gewinnt durch die Musik nicht nur Daseinsberechtigung, es wird lebendig, glaubhaft, überzeugend, löst Anregungen von bedeutsamer Kraft für den Musiker aus, zwingt den Hörer, spinnt ihn ein in die seltsame, geheimnisvolle Erscheinungswelt des Traumlebens. Zumal wenn die Musik sich nicht zur Sklavin des Textes macht, wenn sie nicht instrumentierte oder deklamierte Literatur sein will, sondern von innen her singt und Worte und

Szenen dem breit fließenden Strom dieses Gesanges nur Bett und Richtung geben.

E. N. v. Reznicek hat aus solchem Drang heraus die Komposition des Eulenbergschen Buches gewagt, und sie ist im wesentlichen gelungen, so, daß dem Werk über den einmaligen aufrichtigen Erfolg hinaus Aufnahme in den Spielplan wenigstens der großen Opernbühnen zu wünschen ist. Es gehört zu den Stücken, die gezeigt werden müssen. Echtes Schöpfertum lebt darin und ein künstlerisches Vermögen, das aus Eigenem werden und wachsen läßt. Dies zu sagen ist um so größere Freude, als Reznicek bisher seit seiner „Donna Diana" der durchgreifende Erfolg versagt geblieben ist. Und doch gehört er zu den wenigen, die unbeirrt durch Moden und Tagessensationen ihren besonderen Weg gegangen sind, klug, ein wenig skeptisch, ein wenig sarkastisch humorvoll, ein wenig ironisch beobachtend, zum Führer nicht berufen, zum Geführtwerden aber doch zu selbständig, kritisch veranlagt, mit feinem Spürsinn für die technische Erfindungskraft der Gegenwart, das Brauchbare davon geschickt aufgreifend — im Grunde aber doch stets die klang- und sinnenfrohe Österreichernatur, die nicht spekulieren, sondern musizieren will. So ein Mensch und Künstler, den man in seiner Mischung von Urwüchsigkeit des Empfindens und Kultiviertheit des Geschmacks gern haben muß und demgegenüber man sich freut, daß es noch immer Erscheinungen dieser Art gibt. Er persifliert sich selbst in einer seiner letzten sinfonischen Schöpfungen als „Peter Schlemihl", der jetzt fast schon Sechzigjährige mag im Symbol des fehlenden Schattens das des versagten Erfolges in der Welt gesehen haben — ein Schicksalsschluß, der ihn nicht hindert, seine Künstlermission treu und selbstlos weiter zu erfüllen.

Nun kommt „Ritter Blaubart" und man sieht mit einem Male die Zusammenfassung eines solchen Lebens. Eine ganze Zeitepoche spiegelt sich hier, Wagnerische Ideen

spuken, Straußsches Orchester funkelt, italienisierende Melodik, in süddeutsche Gefühlswärme umgeschmolzen, singt. Die bizarre Phantastik der Dichtung lockt den skeptischen Träumer, die Mischung mit grellen Realismen regt sein illustratives Talent an. Gleich das erste Bild: Vater und Bruder der künftigen Gattin auf Blaubarts Schloß, die balladenhafte Erzählung vom ungetreuen Freund, dem Verführer der ersten Frau, gibt die drohend unheimliche Stimmung mit knappster Prägung und Prägnanz. Die gefährliche Szene im Grabgewölbe wächst durch die Kraft der Musik zu einer Dämonie des Ausdrucks, die das Schauerliche vergessen läßt. Blaubarts Geigenton klingt so weich und schmerzlich, daß das äußere Bild über der Gefühlserkenntnis menschlicher Tragik verblaßt. Eine prächtige Finalsteigerung bringt das dritte Bild: das Hochzeitsfest mit Judith im stürmisch ansteigenden Brio der Abreise. Im zweiten Akt die düster lastende Ruhe des schwarzen Teiches, aus der die Leiche des erschlagenen Freundes immer wieder nach Blaubarts Frauen zu greifen scheint, ihn stets von neuem zum Argwohn, zur Prüfung treibt. Musikalisch in üppiger und doch nicht überladener Farbengebung dargestellt die schwüle, träge Stille des Sommertages, die anfänglich idyllische Heiterkeit des Zwiegesprächs zwischen Blaubart und Judith, die Steigerung zur Schlüsselübergabe, Blaubarts erregter Abschied, das wehmütige Lied der Judith, die kurze Aussprache mit dem blinden Diener Josua, der Kampf mit der Lockung des Schlüssels. Entdeckung. Blaubarts Rückkehr, Ringen mit Josua, das sinfonische Zwischenspiel bei Ermordung der Judith und dann das den Kreis dieses Aktes rundende Schlußbild: Blaubart in vernichtendem Selbstvergessen aus dem Teich trinkend. Dies alles in ständig anschwellender, gegensätzlich belebter musikalischer Gestaltung, im orchestralen wie vokalen Ausdruck stets zwingend und innerlich lebendig, der Gefühlsstrom übersichtlich und mitreißend geleitet, dabei warm und melodisch beredsam

fließend. Reznjceks sinfonische Kunst kommt diesem Werk besonders zugute. Unaussprechbares, Undarstellbares wie etwa die Ermordung der Judith fügt sich hier zwanglos, im natürlichen Bau der Entwicklung dem musikdramatischen Organismus ein.

Der dritte Akt klingt ab. Judiths Begräbnis, die Entführung der jüngeren Schwester vom Grabe der älteren, die Szene der beiden Leichendiebe, die den Mord entdecken, dann auf Blaubarts Schloß der blinde Josua als Brandstifter und die Schlußszene: Agnes' Todessprung vom Söller, Blaubarts Feuerhymnus: dies alles zeigt noch die kunstgeübte Hand, aber nicht mehr die Fähigkeit, über das Bisherige innerlich hinauszugelangen. Hier ist doppeltes Erlahmen: der Dichter versagt, und der Musiker rettet sich in die Wagnerwelt. Aber trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, dürfen wir ein solches Werk nicht kurz und hochfahrend abtun. Es kommt nicht darauf an, „Richtungen" zu propagieren oder zu bekämpfen. Alles Lebendige, Erzeugte, nicht „Gemachte" hat Anspruch auf Pflege, und wir sind nicht so reich an schöpferischen Begabungen, die mit roter Tinte schreiben, daß wir eine davon zurückweisen dürften, weil sie nicht ganz durchs Ziel geht.

PAUL DUKAS:

„ARIANE UND BLAUBART"

Deutsche Erstaufführung in Frankfurt am 26. Dezember 1911.

Dieses Werk gehört zu den wenigen musikalischen Bühnenschöpfungen, die man literarisch ernst nehmen darf — sogar muß. Es ist eine der Opern, die aus der Literatur erwachsen sind, vom Dichter mit Bezug auf die später hinzuzufügende Musik empfangen und entworfen wurden. Es weist daher alle typischen Kennzeichen der modernen Literaturoper auf, ihre Schwächen und ihre Vor-

züge. Halten wir uns zunächst an die letzteren, da es doch nicht oft vorkommt, daß wir in einer Opernkritik literarische Maßstäbe anlegen dürfen.

Es sind zwei symbolische Ideen in Maeterlincks Dichtung: eine allgemeine poetische und eine subjektive. Selysette, Ygrène, Bellangère, Melisande, Alladine schmachten im Kerker Blaubarts. Sie sind Gestalten aus früheren Werken des Dichters, die einer Zeit entstammen, in der er selbst dem Bann des christlichen Mystizismus untertan war, die Poesie des Todes, des Vergehens darstellte, die unentrinnbare, geheimnisvolle Macht des Schicksals in düsteren Bildern feierte. Hier ist der Dichter selbst der Blaubart, der das Schöne, das an verbotene Türen zu klopfen wagt, hinabstößt in nächtige Tiefen. Dieser Dichter erlebt die große Wandlung in seiner Denkweise, als ihm ein Wesen entgegentritt, das schön und geistig stark zugleich ist. Man weiß, daß es ein persönliches, an den Namen einer Frau geknüpftes Erlebnis Maeterlincks war, das ihn den Schritt von den kleineren Dramen der Frühzeit zur „Monna Vanna" tun ließ. Ariane steigt hinab in das düstere Gemach, in die unterirdische Kirche, wo die anderen Frauen schmachten. Fast scheint es für einen Augenblick, als solle sie selbst der Dunkelheit zum Opfer fallen. Doch sie geht mutig dem Licht nach, das von ferne hereindringt, sie öffnet die geheimen Fensterladen, sie zerschlägt die Scheiben und zeigt den Weg zur Freiheit, den Weg zum knospenden, lachenden Leben.

Das etwa wäre das persönliche Moment in der Dichtung. Das allgemeine liegt in der Verneinung der blinden Gehorsamsforderung von Mann zu Weib, gleichzeitig in dem Hinweis auf die Ausnahmenatur der Frau, die innere Berechtigung zu dieser Gehorsamsverweigerung hat. Eigentlich hätte jede der fünf Verstoßenen dasselbe tun können was Ariane tut. Aber keine von ihnen hat die Idee, geschweige den Mut zu diesem Wagnis. Als Ariane ihnen den Weg gezeigt hat, bleiben sie zaghaft zurück, ja sie

wenden sich unwillig von der Retterin ab, um weiterhin Blaubart zu lieben. Ariane muß ihnen erst noch zeigen, wie sie den Mann durch rechte Geltendmachung ihrer weiblichen Reize fesseln können. Dann schreitet sie allein in die Welt hinaus.

Und was geschieht mit Blaubart selbst? Er lernt den Wert des Weibes anders kennen, als er ihn früher eingeschätzt hat. Aber die Frau, der er diese Erkenntnis dankt, verliert er. Sie verläßt ihn. Hält sie ihn ihrer nicht für wert? Ist sie nur gekommen, um die anderen Frauen zu befreien? Was wird nun geschehen? Werden diese anderen Unselbständigen, die nur durch Arianes Kühnheit dem Leben wiedergegeben wurden, Blaubart wirklich dauernd Genüge tun können, nachdem er einmal die wahre Hoheit und Größe der Frau kennen gelernt hat? Wird sich nicht voraussichtlich das alte Spiel wiederholen? Diese Fragen läßt die Dichtung offen. Ihre Beantwortung hätte eine schärfere Individualisierung der Blaubart-Figur bedingt und lag außerhalb der Absichten des Dichters. Man sieht: das allgemeine, das der Stoff enthält, ist mehr zufällig, nebenbei hinzugekommen. Das Wesentliche, der Keim lag in dem persönlichen Erlebnis, aus dem die Gestalt der Ariane empfangen wurde.

Hier war auch der Anknüpfungspunkt für den Musiker, dem lehrhafte Tendenzen naturgemäß noch ferner liegen mußten als dem Dichter. Ariane und ihr Widerspiel: die fünf gefangenen Frauen sind die beiden Kontraste, deren Gegenüberstellung die Phantasie des Komponisten anregt. Äußerlich angesehen die einfachsten, bühnenwirksamsten Gegensätze von Licht und Finsternis, deren szenische Gestaltung in einigen Momenten auffallend an den zur Unterwelt hinabsteigenden Orpheus, an die in den Kerker eindringende Leonore erinnert. Dukas Schöpfung erhält gegenüber diesen großen Vorbildern aus der Weltliteratur ihre Selbständigkeit durch die Verbindung mit der unkörperlich gedachten, von der Schwere der Realität befreiten Er-

scheinungswelt Maeterlincks. Wenn man die Kunst Paul Dukas' in einem Satz ganz kurz charakterisieren wollte, so müßte man sagen: sie zeichnet sich aus durch die Fähigkeit, das Unwirkliche, Wesenlose der Dichtung charakteristisch wiederzugeben und dabei doch der Tonsprache selbst scharfe Profilierung, außerordentlich einprägsame Plastik zu wahren. Diese Musik ist wirklich eine ideale Erfüllung der Dichtung. Sie übersetzt das, was der Dichter verschweigen muß und nur für den Feinhörigen zwischen den Zeilen andeuten kann in akustische Bilder, ohne den Eigenwert der poetischen Grundlage zu vernichten oder anzutasten.

Der Vergleich mit Debussy liegt nahe. Die gleiche Nationalität, das fast gleiche Alter beider Komponisten, ihre gemeinsame Neigung für Maeterlinck rechtfertigt eine Nebeneinanderstellung des „Pelleas" und des „Blaubart". Aber mit den genannten Ähnlichkeiten sind eigentlich die Beziehungen zwischen beiden Werken schon erschöpft. Man könnte außer einigen bewußten Zitaten im Blaubart vielleicht noch manche Eigenheiten des harmonischen Ausdrucks sowie eine gewisse Technik der Rezitativ-Behandlung als typisch für beide Werke nennen. Aber bedeutungsvoller als das ihnen Gemeinsame sind die Unterschiede, die beide Opern zu Zeugnissen verschiedener Kunstanschauungen und -bestrebungen stempeln. Während Debussy sich völlig der Führung des Dichters überläßt, sich mit zartester Untermalung des Textes begnügt und mit eigenen Randbemerkungen fast peinlich sparsam ist, gibt Dukas von vornherein eine bewußte Übertragung der Maeterlinckschen Gedankenwelt in ein selbständig arbeitendes Musikertemperament. Debussy sucht gleichsam Maeterlinck noch zu übertrumpfen, die Substanz der Textworte in Klänge und musikalische Laute aufzulösen, die künstlerische Darstellungsform bis aufs äußerste zu verfeinern und sie dabei in einen Zustand verwegenster Primitivität zurückzuführen. Dukas befolgt das entgegengesetzte Prinzip. Ihm fehlt der spe-

kulative Hang zum Primitiven. Er steigert nicht den Maeterlinckschen Text mit den Mitteln einer subtileren Kunst über die vom Dichter gezogenen Grenzen hinaus. Er gibt ihm im Gegenteil ein klangsinnliches Gegengewicht, eine Ergänzung, die das eigentümlich Abstrakte der Dichtung begreiflicher, versöhnlicher erscheinen läßt. Debussy sucht den letzten Rest des konstruktiven Elements aufzuheben. Dukas stärkt die konstruktiven Züge, er unterstreicht sie, soweit es der Charakter der Dichtung gestattet. Den Extremen der jungfranzösischen Schule mag er Debussy gegenüber konventionell oder gar rückschrittlich und minder originell erscheinen. Für uns ist seine Kunst faßlicher und entwicklungsfähiger.

Die Orchesterbehandlung läßt die Unterschiede schon äußerlich auffällig hervortreten. An Stelle der matt hingehauchten, zart verschwimmenden Farbentupfe Debussys tritt eine kraftvolle, mit reicher, wenn auch nicht überladener Palette arbeitende koloristische Kunst. Dukas liebt üppige, brennende, schwer getönte Farben, seine Instrumentalbilder strahlen eine intensive Leuchtkraft aus und wirken rein als Klangphänomene ungemein fesselnd und charakteristisch. Wie bei allen Franzosen ist namentlich der Holzbläserchor außerordentlich lebhaft und eindringlich behandelt, dabei ist es Dukas besonders gelungen, das mystische Stimmungskolorit des ganzen Werkes sowohl in frappanten Soloeffekten (man denke an die Ponticello-Episoden der Streicher) wie in massiveren Kombinationen — so etwa bei dem das ganze Werk einrahmenden geheimnisvollen Einleitungsthema — zu treffen.

Eine solche Orchesterbehandlung setzt naturgemäß ein reichverzweigtes motivisches Gewebe voraus. Hierin ruht vielleicht der Hauptwert der Partitur von Dukas. Sie ist ein motivisches Kunstwerk von einer Feinheit des Geäders, von einer Logik und dabei doch Unaufdringlichkeit der Gedankenentwicklung, wie sie in dieser Art in der französi-

schen Kunst etwas Neues vorstellt. Das ist keine Wagner-Imitation mehr und auch keine Strauß-Nachahmung. Es ist eine selbständige Kunst der Motivsprache, die vielleicht gerade als latente Kraft in Maeterlincks Dichtung ruhte und nun, von Dukas hervorgeholt, als symbolhafte Motivführung ihren eigenen Platz behauptet. Sie ergibt sich nicht, wie bei Richard Strauß, aus dem Drang nach psychologischer Kleinmalerei. Sie geht auch nicht, wie bei Wagner, auf eine großlinige dramatische Gestaltung der verschiedenen Handlungskräfte aus. Sie ist eigentlich reines Reminiszenzenspiel, das aber hinüberreicht bis in die Grenzen des Unbewußten und so die Vorgänge auf der Bühne nicht vom Standpunkt des Handelnden, sondern des Zuschauers aus zeigt. Die ganze Handlung erhält dadurch, daß der Hörer eigentlich immer mehr weiß als der Akteur, ein mehr beschaulich schilderndes, durch lyrische Werte bezwingendes als dramatisch spannendes Gepräge. Man verfolge, wie der Hauptgedanke des ganzen Werkes, die Melodie von den verzauberten fünf Mädchen von Orlamond bereits das Vorspiel durchzieht, dann in dem aus der Tiefe emporquellenden Gesang der Eingekerkerten seine erste Deutung erhält, später zur motivischen Grundlage des zweiten Aktes wird und bis zum letzten Abschiedsgesang der Ariane seiner Bedeutung gemäß hervortritt. Es würde zu weit führen, all die verschiedenen motivischen Gebilde hier nachzuweisen und namhaft zu machen. Sicherlich aber sind nicht viele Takte in der Partitur, die sich nicht motivisch begründen und ableiten lassen. Und stets handelt es sich nicht um Persönlichkeits- sondern um Stimmungscharakteristiken, die der Schilderung der Situation, nicht der einzelnen Erscheinung gelten. Durch dieses Kunstmittel vermeidet es Dukas, den abstrakten Maeterlinckschen Figuren eine ihnen nicht zukommende musikalische Individualisierung zu geben und schöpft doch den Gehalt jeder Szene bis auf die feinsten Einzelheiten aus.

Nun sehe man die musikalischen Höhepunkte des Werkes: die geistvolle, in bezaubernden Instrumentalfarben schillernde Varitionenfolge bei der Öffnung der sechs Schatzkammern, die Steigerung beim Ertönen der Ballade, das poetisch aufschlußreiche Vorspiel zum zweiten (auch das zum dritten) Akt und hier die Darstellung der Kerkerwelt bis zu dem jubelnden Befreiungs-Aufschwung, dann im letzten Akt die Schmuckszene, den mit keckem Realismus dargestellten Bauernchor und den Abschiedsgesang Arianes. Man höre dies alles und das andere, dazwischenliegende und bemühe sich, die Gesetze dieser Kunst erkennen und würdigen zu lernen. Ob eine solche Verbindung von Musik und Literatur, eine solche Entwicklung der musikalischen aus den poetischen Ausdrucksgesetzen, wie sie hier versucht worden ist, sich auf die Dauer als fruchtbar erweist, das freilich ist eine Frage, für deren Beantwortung vielleicht die richtige Zeit noch nicht gekommen ist.

BELA BARTOK:

„HERZOG BLAUBARTS BURG" — „DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ"

Deutsche Uraufführungen in Frankfurt am 13. Mai 1922.

Bartoks einaktige Oper „Herzog Blaubarts Burg" wurde geschrieben 1911, das Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz" um 1915. Beide Werke liegen also elf und sieben Jahre zurück und sind Schöpfungen eines damals etwa Dreißigjährigen. Es ist gut, dies zu wissen, wenn man sie hört und über sie spricht.

Freilich, in der Hervorhebung des entwicklungsgeschichtlichen Standpunktes liegt schon eine gewisse Einschränkung der Anerkennung. Man spürt eine besondere Künstlernatur, aber die Wirkung erreicht nicht die erwartete Spannweite, und man sucht die Erklärung, indem

man nach der Entstehungszeit fragt. Ein relativer Erfolg, mehr der Individualität des Komponisten als den Werken zu danken. Man möchte diese nicht ganz gelten lassen, man sagt entschuldigend: sie sind schon zehn Jahre alt, von Bartok selbst durch Späteres überholt. Indessen — kann ein Künstler sich wirklich überholen? Ist der „Holländer" durch „Parsifal" überholt? Es sind zwei Werke aus verschiedenen Zeiten, doch jedes in seiner Art vollgültig, jedes ein absoluter, feststehender Wert, eine in sich gerundete Welt. Das eben sind die Stücke von Bartok nicht. Man ergänzt sich das Fehlende unwillkürlich aus Späterem, aus dem Gesamtbilde der Persönlichkeit, wie man sie heut sieht. Aber man fragt gleichzeitig, ob dieses Bild selbst, das nur zum Teil auf genauer Materialkenntnis, zum andern Teil auf Gerüchten und tendenziöser Literatur beruht, überhaupt der Wirklichkeit entspricht. Bartok wird vielfach mit Schönberg, Schreker, Busoni zusammen als einer der führenden Schreckensmänner der modernsten Musik genannt, Futurist, Expressionist, oder wie die Bezeichnungen sonst noch lauten mögen. Die moderne Musik aber ist ein vielgestaltiges Ding, wer genau hinsieht und die einzelnen Erscheinungen wirklich zu erkennen strebt, merkt bald, daß solche Zusammenfassungen nur verwirren und mit dem Wesen der Sache nichts zu tun haben. Schönrederische Phrasen, seien sie enthusiastisch oder seien sie gehässig, bringen keine Klarheit. Fragen wir also nüchtern nach der organischen Beschaffenheit dieser Musik.

Eines der grundlegenden Kennzeichen neuer Musik, zugleich der Punkt, an dem die Opposition am heftigsten einsetzt, ist die Aufhebung der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz, die Verneinung des Prinzips, nach dem jede Dissonanz, sei es direkt oder auf Umwegen, der Auflösung in eine Konsonanz zustreben muß. Das ist keineswegs als Willkür oder Regellosigkeit aufzufassen. Die Gefühlseinstellung dieser Kunst bringt

es mit sich, daß die Dissonanz als solche in gewohntem Sinne gar nicht empfunden wird, also auch keiner Auflösung bedarf. Der Vorgang, innerlich bedingt durch die Veränderung der Gefühlseinstellung überhaupt, ist geschichtlich eine Parallelerscheinung zu der Aufnahme der ursprünglich verpönten Terzen- und Sextenklänge in die Gruppe konsonierender Klänge.

Den Übergang zur freien Behandlung der Dissonanz, wie sie heut Schönberg anwendet, bildet eine Gruppe von Komponisten, die zwar am tonalen Grundempfinden festhalten, dieses aber durch häufige, scheinbar willkürliche Verwendung dissonanter Klänge auflockern. Man findet Beispiele hierfür am auffallendsten bei Richard Strauß. „Des Helden Widersacher" etwa oder das Judenquintett in „Salome" sind kühne Häufungen von Dissonanzen, aber durchaus tonal gedacht: sie sollen mißtönend, dissonierend wirken, die Kakophonie ist bewußter, anormaler Kontrast. Schönbergs Klavier- oder Orchesterstücke mögen dem oberflächlichen Betrachter ähnlich erscheinen, in Wirklichkeit gehören sie einer durchaus anderen Sphäre des Klangempfindens an. Sie sind keineswegs mißtönend gedacht, sie sind organisch erfühlt. Der Ungar Bartok mag manches von Schönberg in sich aufgenommen, mag es auch in späteren Werken noch entwickelt haben, in seinen beiden Bühnenstücken steht er auf der Strauß-Linie. Er hat den Ausgleich noch nicht gefunden, er ist eine zwiespältig romantische Natur, die es lockt, im dissonanten Spiel der Harmonie zwei verschiedenartige Welten ineinandergreifen und sich verwirren lassen, ohne daß die abschließende Lösung jemals ernstlich in Zweifel stünde. Die Gegensätze, die in die harmonische Realität des Grundempfindens hineinspielen und sie in ihren Elementen durcheinanderwirbeln, sind in der Oper die gespenstigen Traumbilder der Blaubart-Sage, im Tanzspiel die burleske Phantastik des Automaten-Zaubers.

Beide Libretti stammen von Bartoks Landsmann Bela Balazs. Die Blaubart-Dichtung, in der Anlage auf Maeterlinck verweisend, versucht eine symbolische Umdeutung des vielbenutzten Stoffes, ohne dabei über die ästhetisierende Absicht hinaus zu einer poetisch selbständigen, bildhaften Gestaltung zu gelangen. Blaubart betritt mit Judith sein dunkles Schloß, ihrem Verlangen öffnen sich die Türen seines Innenlebens: Folterkammer, Waffensaal, Schatzkammer, Blumengarten, das weite, blühende Land, der Tränensee und zuletzt der Raum, wo die früheren Frauen, die ihm dies alles gewannen: die Geliebte vom Morgen, vom Mittag und vom Abend des Lebens als unvergessene Erinnerungen weilen. Zu ihnen geht nun auch Judith, die in der Nacht Gefundene, und mit ihr sinkt Blaubart in das Dunkel. Die Art der dichterischen Darstellung ist gewissermaßen die schildernde der Ballade, auch die musikalische Grundstimmung steht dem lyrisch Liedhaften näher als der dramatischen Bewegung. Das Öffnen der sieben Türen gibt Gelegenheit zu musikalisch pittoresken Schilderungen, einzelne durchgehende, scharf geschnittene Grundmotive ziehen ein thematisches Gerüst, im Gesang und in der Formgestaltung wechselt der psalmodierende Rezitativton Debussys mit naiv liedartigen Gebilden. Man erkennt einen feinfühligen, phantasievollen Musiker, der vieles von den neuen Mitteln der Musik um 1910 in sich aufgenommen hat, es aber doch mehr den Mitteln, als der Bedeutung nach verwertet, es gewissermaßen vereinfachend in eine kulturell primitivere Vorstellungszone zurückübersetzt. Die Schilderungen etwa der sieben Kammern sind durchaus im Sinne der alten illustrierenden Dekorationsmusik gehalten, am auffallendsten bei den breiten Dur-Akkorden des Blickes auf Blaubarts weite Lande. Die verräterische „Blut"-Spur dagegen, die Judith überall findet, wird, wiederum in unbefangener Naivetät, durch die scharf einschneidende Sekunden-Dissonanz veranschaulicht. Also: das Schöne ist harmonisch, das Störende, Be-

unruhigende klingt ätzend. Es ist die alte Welt, nur mit ausgiebiger Hervorhebung des Negativen, Verwirrenden gesehen.

Vielleicht käme man gar nicht auf solche Beobachtung der Mittel, wenn eine stärkere suggestive Kraft aus der Musik spräche. Aber diese leidet an der gleichen Schwäche wie die Dichtung: sie ist mehr gedacht und empfunden, als gestaltet. Es fehlt dieser Musik, trotz vereinzelter heftiger Akzente, die lebendige szenische Gebärde, der warme Bühnenatem, sie bleibt Literatur. Als solche aber ist sie wiederum trotz geschmacklicher Gewähltheit nicht originell genug im Sinne des Primären, um sich als Musik an sich durchsetzen zu können.

Nicht als Ganzes, aber in vielen Einzelheiten günstiger wirkt das Tanzspiel. Hier bewegt sich Bartok in einer seiner Natur von vornherein besser entsprechenden Sphäre, und der hübsch erfundene Stoff — die Täuschung der Prinzessin durch einen zum Prinzen verzauberten Holzstock — gibt ein dankbares Ballett-Sujet. Nur Einleitung, Schluß und einzelne Episoden, wie der Tanz der Bäume, der Wellen sind zu breit ausgesponnen, erinnern zudem in der musikalischen Faktur an ältere Ballett-Manieren. Sehr lustig und eigentümlich dagegen sind die Tänze der Holzpuppe. Zwar schimmern auch hier in Form und Idee die konventionellen Tanztypen durch und ein Strawinsky mag solche Situationen musikalisch ganz anders behandeln. Aber Bartok hat — dies sieht man ähnlich aus seinen Klavierkompositionen — eine individuelle Begabung für das Burleske. Er findet namentlich Rhythmen von drastischer Sprachkraft und umkleidet sie mit amüsant verrenkten Harmonien, so daß man hier gern hört ohne zu reflektieren, Begabung und meisterliche Handhabung des Technischen mit Vergnügen anerkennt. Auch das Illustrative, am sinnlich Gegenständlichen der Erscheinung Haftende der musikalischen Phantasie Bartoks findet hier reiche Gelegenheit zur Entfaltung. Daß er das Klangliche virtuos beherrscht, Farbe und Charakter der Instru-

mente mit sicherer Wirkung einzusetzen weiß, bedarf kaum der Erwähnung. Man sieht schließlich: er ist ein Ungar und als dortiger Träger zeitgenössischer Ideen eine sehr zu achtende, in ihrem ernsten Streben unbedingt sympathische Erscheinung von persönlichem Kontur. Wie hoch wir sein Schaffen im absoluten Sinne einzuschätzen haben, ist nach dem bisher Bekannten, namentlich nach den beiden Bühnenstücken kaum zu sagen. Es scheint aber, daß sich das positiv Wertvolle seiner Natur reiner als am Theater in seiner Kammermusik ausspricht.

FERRUCCIO BUSONI:

„TURANDOT“ — „ARLECCHINO“

Deutsche Erstaufführungen in Frankfurt am 15. Oktober 1918.

Offener Brief.

Lieber Herr Busoni!

Noch tönen mir die possierlich hüpfenden Rhythmen Ihres Turandot-Hochzeitsmarsches im Ohr, noch sehe ich Ihre Arlecchino-Gesellschaft, die unvergänglichen Typen der commedia dell' arte ihre ironische Schlußparade an uns vorübertänzeln — und ich lächle bei dem Gedanken, daß ich jetzt so etwas wie eine Kritik über die beiden Werke schreiben soll. Sie selbst weisen zwar den „Kunst- und Zeitungskritikern“ (diese Zusammenziehung erscheint mir ein wenig gewagt und sprachlogisch nicht ganz einwandfrei) durch den epilogisierenden Arlecchino die Aufgabe zu, die „Wahrheitswurzel“ Ihrer Komödie zu ziehen. In Ihrer Vorstellung spukt anscheinend der Kritiker noch immer als das bissige Ungetüm, das, unberührt von Schmerz oder Lust des künstlerischen Erlebnisses, nur mit dem Seziermesser zu hantieren weiß, selbst einer so luftigen Schmetterlingskunst gegenüber, wie der Ihrigen. Indessen ich glaube,

dieses Phantom des Kritikers als des stets grämlichen Uhus gehört ins Reich der Legende. Gerade ein Künstler Ihrer Art, der die Vergangenheit fröhlich hinter sich wirft und keck in die Zukunft hineinbaut, sollte sich auch in diesem Punkte von überlebten Traditionen freizumachen wissen. Ich werde also, entgegen Ihrer Aufforderung, keine „Wahrheitswurzeln" zu ziehen versuchen, ich werde überhaupt alle chirurgischen Instrumente: Beißzange, Messer und auch die berühmte kritische Lupe beiseite lassen. Ich werde Ihnen einen Brief schreiben, und da dies gegenwärtig mit der Post ein schwieriges und umständliches Geschäft ist, werde ich ihn dem Setzer statt der fälligen Kritik in die Hände spielen. Auf die Art bekommen Sie ihn am schnellsten und sichersten.

Sie sind uns wert, lieber Herr Busoni. Wir wissen — Sie selbst wissen es auch und haben es stets bekannt — daß Ihre Künstlerschaft, soviel internationale Elemente sie in sich birgt, deutschem Geist innerlich am nächsten steht, ihm auch da, wo sie scheinbar opponiert, die stärksten Anregungen verdankt. Es soll Ihnen unvergessen sein, daß Sie viele Jahre vor dem Kriege für einen Verständigungsfrieden, für einen Ausgleich der Geister gearbeitet haben durch Ihre in opferfreudigem Enthusiasmus veranstalteten modernen Orchesterkonzerte in Berlin. Italiener halbdeutscher Abstammung, stehen Sie heut zwischen den Völkern. Dies gibt Ihrer Kunst eine gewisse Wurzellosigkeit, soweit der gefühlsmäßige Antrieb in Betracht kommt. Es gibt ihr zugleich aber auch jene Freiheit und schwebende Leichtigkeit des Geistes, die ich weder als espritvoll im gallischen noch als geistreich im deutschen Sinne bezeichnen möchte. Es ist eine besondere Mischung und Steigerung von beiden: eine kühle, ironisch überlegene und doch aus ihrer luftigen Höhe liebeverlangend nach Gestaltung hinabdrängende Geistigkeit. Ich schätze sie als Ihr Bestes, als das, was Ihrer Kunst und Ihrer Persönlichkeit — beide sind untrenn-

bar — den eigenen Stempel aufdrückt, was Sie uns künstlerisch achtens- und menschlich liebenswert macht. Sie sind Virtuose, nehmen Sie dieses Wort ohne jeden fatalen Beiklang im besten, edlen Sinne. Ein echter Abkömmling aus dem großen Geschlecht der Paganini und Liszt, der einzige vielleicht, der in unsere Zeit hineinragt, haben Sie sich eine neue Technik des klavieristischen Ausdrucks geschaffen, eine Technik, die die verzehrende Flamme, die glutvolle Farbenpracht des Liszt-Stiles in ein kühles ätherisches Licht, in ein Spiel huschender, gaukelnder Farbreflexe wandelt. Es ist ein — wie soll ich sagen: ein gewissermaßen skeptisches, ein spekulatives Virtuosentum, das nicht mehr wärmt und zündet, durch die Echtheit, tiefgegründete Gesetzmäßigkeit und blendende Vollendung des hier zu äußersten Höhen getriebenen Spieltriebes aber bezwingt und hinreißt.

Nun reizt es Sie, diesen Trieb, der am Klavier alle Möglichkeiten erschöpft sieht, auf weitere Gebiete wirken zu lassen. Auf diese Art sind alle großen Virtuosen zum Komponieren gelangt und ich möchte jetzt wieder bitten, in solcher Auffassung Ihres Schöpferwillens keine Geringschätzung zu sehen. Die Wege der Schaffenden sind verschiedener Art: der eine setzt mühsam Stein für Stein, den anderen drängt es, Gesichte zu bannen, des Dritten Antrieb wurzelt in der Spielfreude. Ein solcher sind Sie. Der besondere Charakter Ihrer Virtuosennatur verweist Sie in das Bereich der Ironie, der leis lächelnden Darstellung des Grotesken der menschlichen Komödie. Mit Ihrer „Brautwahl" hatten Sie sich im Stoff ein wenig vergriffen. Unser E. Th. A. Hoffmann verträgt nicht jene nur fein fluktuierende musikalische Ableuchtung, die Sie im Sinne hatten. Ganz anders steht es um Gozzis „Turandot", bei der Sie Schillers Bearbeitung beiseite ließen und unter Benutzung Ihrer früher geschaffenen Schauspielmusik auf das Original zurückgingen. Ich sagte: ich will keine Kritik schreiben — auch eine gute würde nur ein plumper Mord sein an dem feinen Seelchen

dieser in ihrer Art vollendeten, jede ernsthafte Miene durch ihr bloßes Dasein verscheuchenden Groteske. Ich gedenke da eines anderen, unvergeßlichen Eindrucks virtuoser Kunst: des Basilio Schaljapins, des größten Menschendarstellers der heutigen Bühne. In dem Augenblick, wo sich diese lange, unwahrscheinlich komische Figur aus der kleinen Tür mit boshafter Langsamkeit zu endloser Größe aufrichtete und auf die Bühne schob, löste sich die innere Spannung widerstandslos in ein großes Gelächter, das jedes Denken aufhob und anhielt, solange die Erscheinung auf der Bühne stand. Ähnlich geht es mir bei Ihrer „Turandot". Die innere Heiterkeit, die dieses Werk von der ersten bis zur letzten Note ausstrahlt, hemmt jede kritische Reflexion. Wozu auch reflektieren, etwa dies als besonders, jenes als minder gelungen hervorheben? Müßiges Geschäft. Eines freilich kann ich doch nicht verschweigen. Sie haben in Ihrer Plauderei über eine angeblich „neue" Ästhetik der Tonkunst so manches gegen unsren Tonalitätsbegriff gesagt und Leute, die daran mehr oder weniger festhalten, etwas von oben herab sozusagen als fossile Überreste aus der Steinzeit oder noch weiter zurückliegenden Epochen der Erdentwicklung hingestellt. Mir scheint nun, daß bei Ihnen der Praktiker dem Theoretiker nicht ganz Schritt hält. Denn gar so futuristisch ist doch Ihre Musik keineswegs. Wenn man von einigen harmonischen Späßen und allerlei kleinen Dissonanz-Witzchen absieht, ist sie im Grunde recht hübsch tonal und es gibt sogar einige Melodien darin, die man, ohne Herzklopfen zu bekommen — verzeihen Sie — pfeifen kann. Ich glaube, diese „Turandot", der die guten Geister der großen Italiener, von den alten Meistern der buffa bis zum Verdi des „Falstaff" ihren Segen gegeben haben, könnte die Operette unsrer Zeit werden. Sie ist eine Offenbachiade reinen Geblüts.

Mit dem „Arlecchino" kann ich mich nicht im gleichen Maße befreunden. Sie haben sich da ein artiges Spielchen, ein, wie Sie sagen, „theatralisches Capriccio" ausge-

dacht. Ich bewundere auch hier Ihre im einzelnen sehr ergötzliche parodistische Kunst und Ihre Fähigkeit, den Stil zu bewahren. Aber das Ganze schmeckt doch ein wenig nach Tiefsinns-Absichten und hat bei allen geistvollen Einzelheiten nicht den ungezwungenen Fluß des aus stärkerem Theater-Instinkt geschaffenen „Turandot"-Märchens.

Nun möchten Sie wissen, wie sich dies alles in Frankfurt präsentiert hat. Ich werde mich kurz fassen müssen, obschon ich Ihnen sehr viel Gutes zu berichten habe. Daß Gustav Brechers nervöse Agilität, sein spürfindiger Kunstverstand und seine feine Empfindsamkeit für das Spekulative Ihrer Art des Theaters besonders entgegenkommt, wissen Sie von der „Brautwahl" in Hamburg her. Und diesmal standen ihm auf der Bühne wie auch im Orchester ungleich bessere Kräfte zur Verfügung.

Der Beifall? Je nun — die guten Frankfurter enthusiasmieren sich nicht so leicht. „Turandot" hat ihnen viel Vergnügen gemacht, „Arlecchino" sie zunächst mehr verblüfft als hingerissen, aber applaudiert haben sie doch und am Ende wohl gemerkt, daß sie hier einen Bissen bekamen, der nicht mit den Zähnen zerkaut, sondern mit der Zungenspitze genossen werden will. Die paar Zischer wollen wir nicht tragisch nehmen, sie haben auch bald beschämt geschwiegen. Im übrigen vergessen Sie nicht, daß es uns heut doppelt schwer fällt, uns zu der Heiterkeit und Freiheit des Geistes aufzuschwingen, aus der heraus diese Kunst erfaßt sein will. Und irre ich nicht, so spüre ich auch bei Ihnen unter der Harlekins-Maske ein schmerzliches Zucken, ein tiefernstes Miterleben der Not unseres Daseins. Dem Künstler, der dieses Leid durch das freie Spiel des Geistes zu überwinden strebt, der den Humor aufruft, nicht aus Leichtfertigkeit oder Gleichgültigkeit, sondern aus der Notwendigkeit der Selbstbefreiung — diesem echt künstlerischen Künstler senden wir einen warmen, herzlichen Gruß.

FREDERICK DELIUS:
„FENNIMORE UND GERDA“

Uraufführung in Frankfurt am 21. Oktober 1919.

Des Deutsch-Engländers Frederick Delius' Name ist in Deutschland vorzugsweise bekannt geworden durch eine Reihe Orchesterstücke und das große Chorwerk „Messe des Lebens“. In diesen Werken zeigte sich Delius als musikalischer Lyriker von besonderem Charakter der Rasse und des Temperaments: eine eigentümliche Mischung von scheu zurückhaltender Zartheit und männlicher Energie der Empfindung, von Raffinement und Primitivität der Technik, von gefühlsmäßiger Beseeltheit der Tonsprache und äußerer Kargheit des Ausdrucks. Er ist eine jener seltenen Naturen, die ihr Talent nicht in Wechselmünze ausgeben, sondern in schlichter Goldprägung und mehr darauf auszugehen scheinen, Gefühle zu verschließen als zu offenbaren. Das sinnliche Aufreizende, Erotische, Enthüllende der Musik verbirgt sich bei ihm unter der zarten Andeutung, die Gefühlsahnung tritt an die Stelle der leidenschaftlichen Geste. Die starke Bewegung verflüchtigt sich in einen feinen Reflex, Musik ist nicht mehr Sprache des Blutes und der Sinne, sondern ein duftiger, klanglicher Widerschein seelischer Erlebnisse.

Es könnte widersinnig scheinen, daß ein solcher innerlich schauender Künstler sich der musikalischen Szene zuwendet, es ist auch widersinnig, sobald man die musikalische Szene nur auf Möglichkeiten der Oper hin ansieht. Der äußere Erfolg freilich wird immer wieder der Oper zufallen und es ist zuzugeben, daß die elementaren Wirkungsbedingungen der musikalischen Szene auf die Oper hindrängen. Aber soll deswegen die Bühne dem ganz verschlossen bleiben, der nicht auf den turbulenten Erfolg und den Effekt hinzielt? Kann die Bühne nicht auch neben der großen

Oper das feine musikalische Kammerspiel, das lyrische Bild gelten lassen? Es gibt Stimmungen, die an Farbe und sinnlichem Ausdruckswert zu stark sind, um sich in das rein lyrische Lied, das abstrakte sinfonische oder chorische Gebilde auflösen zu lassen, und die doch wiederum nicht Gegenständlichkeit genug haben, um ein opernmäßig plastisches Geschehnis auszugeben. Solche Stimmungen überkommen den Musiker, der eine Erzählung vor sich ablaufen läßt. Da gibt es lange Strecken, Reflexionen, Auseinandersetzungen, die seiner Phantasie nichts Befruchtendes bieten. Dann aber hebt sich plötzlich ein Bild heraus und noch ein zweites, ein drittes: irgendein stiller Landschaftszauber, von schweren Schicksalsstimmungen durchweht, oder die klangumflossene Erscheinung eines Menschen, dessen Seele der Dichter in diesem einen Augenblick stark tönen läßt, oder das Gegenüber zweier, zwischen denen eben jetzt geheimnisvolle Klänge schweben. Der Dichter kann sie nur ahnen lassen, der Musiker aber hört sie, er will sie vernehmbar machen. Soll er sie in sich verschließen, sie ersticken, nur weil sie nicht innerhalb eines schulgerechten Dramas, einer Oper stehen? Er greift die Bilder, die Szenen auf, sie reihen sich aneinander, gewisse äußere Bindungen sind da, sie geben zwar keine Geschlossenheit, aber einen losen Zusammenhang der Begebenheiten, wo dieser fehlt, muß die Phantasie des Hörers nachhelfen. Daß der Hörer weiß, um was es sich handelt, daß er in dem szenischen Ablauf nur eine Art Nacherzählung, traumhaftes Wiedererleben von etwas längst Bekanntem, nah Vertrautem sieht — das allerdings ist Voraussetzung. Insofern ist diese Art musikalischer Bühnenkunst nicht für die Masse, nur für einen kleinen Kreis Verstehender berechnet.

Von Delius sind in Deutschland bis jetzt zwei Werke dieser Art bekannt geworden: „Romeo und Julia auf dem Dorf“ und „Fennimore und Gerda“. Das erstgenannte kam vor zwölf Jahren, 1907, an der Berliner Komischen Oper

zur Uraufführung, und harrt seitdem noch der musikalischen Rehabilitierung. „Fennimore und Gerda“ wurde im Frankfurter Opernhaus zum erstenmal aufgeführt. Das künstlerische Prinzip in der Gestaltung beider Werke ist das gleiche. In beiden Fällen werden aus einer Erzählung, dort von Gottfried Keller, hier von Jacobsen, einzelne Bilder herausgeschnitten und ohne äußerlich handlungsmäßige Bindung aneinandergereiht. In „Fennimore“ geht Delius in dieser Beziehung noch unbekümmerter vor als in „Romeo und Julia“. Hier ist wenigstens der Verlauf der Novellenhandlung dem Umriß nach angedeutet, es gibt dementsprechend eine gewisse dramatische Steigerung, die in dem mit visionärer Kraft dargestellten Traum Salis und Vrenchens einen Höhepunkt von erschütternder Ausdrucksgewalt erreicht. „Fennimore“ dagegen ist ganz episodisch gehalten. Aus der weitgesponnenen Niels Lyhne-Erzählung werden zwei schicksalhafte Frauenerlebnisse herausgegriffen und flüchtig skizziert, nicht einmal dem äußeren Geschehen nach vollständig wiedergegeben, denn bei Gerda fehlt der tragische Schluß, die innere Abkehr von Niels. Es handelt sich lediglich darum, eine Reihe Szenen voll innerlich stark bewegter, äußerlich verhaltener Stimmungen zu schaffen und aus ihrer Folge eine untheatralische Dramatik des Gefühls zu gewinnen.

Man muß die in sich versponnene, allem Lauten, Grellen, Allzudeutlichen abholde Musikerpersönlichkeit eines Delius recht erkennen, um zu begreifen, daß ein Mensch dieser Art nicht anders gestalten will und nicht anders kann. Die Naturalismen der musikalischen Motivsprache, die Dramatik der psychologischen Analyse sind für ihn gegenstandslos, lediglich das Gefühlerlebnis als solches regt ihn zur Gestaltung an, weckt in ihm Klänge von zartester Transparenz. Wenn man den „Fennimore“-Text für sich liest, ist man verblüfft über die primitive Unbekümmertheit, mit der die Episoden ausgewählt und aneinandergesetzt sind, man erstaunt über die Naivetät der gelegentlich geradezu grotesk

nüchternen sprachlichen Diktion. Anders, wenn man das Ganze hört und gleich dem Schaffenden selbst aus dem Mittelpunkt des musikalischen Fühlens auffaßt. Da verschwinden die Ungereimtheiten des äußeren Geschehens, die Plattheiten der Sprache. Das scheinbar Zusammenhanglose, willkürlich Ungeordnete schließt sich zusammen zu einem neuen, feinen, innerlich belebten Organismus, den ästhetische Gesetze eigener Art regieren. In dieser Einheitlichkeit der Wirkung bedeutet „Fennimore" einen Fortschritt über „Romeo und Julia" hinaus. Vielleicht daß diesem Werk bei guter Wiedergabe eine stärkere Theaterwirkung zuteil werden könnte, denn es ist bei aller Selbständigkeit der Haltung stark mit Vergangenheits-Reminiszenzen durchsetzt. „Fennimore" hat die festere Geschlossenheit des Stiles, es zeigt dementsprechend den Musiker Delius als geistig und technisch ausgereifte Persönlichkeit.

Delius ist Lyriker. Ihn reizt nicht der individuelle Kontur der Erscheinungen, ihm ist auch im Grunde das Subjektive der Gefühlsvorgänge in den Einzelerscheinungen gleichgültig. Ihn fesselt die Atmosphäre zwischen den Menschen, dieses Ungreifbare und doch Bestimmende, Entscheidende, das die Schicksale formt. Er ist dabei von fast asketischer Sparsamkeit der Ausdrucksmittel in der Behandlung der Sprache wie des Klanges. Es fehlen alle Umschreibungen, alle Redensarten, alle mehr oder weniger konventionellen Phrasen. Ein einziges Wort, ein einziger Ton, eine kurze melodische Floskel genügt — er trifft stets das Wesenhafte der Dinge. Seine musikalische Technik zeigt dabei oft die nämliche Primitivität, wie die sprachliche. Mit der Unbekümmertheit des traditionslosen, nur durch starke innere Führung geleiteten Autodidakten geht er auf kürzestem Wege seinem Ziele zu, setzt sorglos Farben auf- und nebeneinander, die vielleicht der Vermittlung bedürfen könnten, reiht Themen und Melodien, wie es ihm gerade der Sinn zu gebieten scheint, ohne das Kunstvolle der formenden

Arbeit hervorzuheben oder auch nur anzustreben. Es ist eine durchaus absichtslose Art des Musizierens, ohne Hervorkehren irgendwelcher Prinzipien, ohne spekulativ ästhetisierendes Programm. Das unterscheidet Delius von Debussy, mit dem er äußerlich manches gemein hat: das bildmäßige Abrollen der Handlung, das Atmosphärische des Musikempfindens, auch manche technisch artistische Einzelheit harmonischer und orchestraler Art. Aber diese Übereinstimmungen sind mehr zufälliger oder doch sekundärer Art, nicht grundlegend. Das bewußt Prinzipienhafte, der starke formalistisch gerichtete Kunstverstand Debussys fehlt Delius. Er ist eine naive, ursprüngliche Natur und trägt in sich weit mehr Elemente der germanischen als der romanischen Kultur. Seine Art der musikalischen Gestaltung ist gegenständlicher als die Debussys, seine Melodik namentlich überrascht durch Sensibilität und stille Anmut der Linie, unter der sich verhaltene Innigkeit und Wärme gleichsam schamhaft verbirgt, die aber auch plötzlich zu leidenschaftlicher Kraft emporschnellen kann. Als Harmoniker ist Delius Naturbursche, er legt die Klänge rein stimmungsmäßig auf- und nebeneinander. Obschon das tonale Empfinden in einzelnen Augenblicken, namentlich bei Steigerungen und Abschlüssen unverkennbar durchbricht, bleibt es im allgemeinen doch im Unterbewußtsein und die harmonische Mischfarbe gibt eine gewisse schwebende, wirklichkeitsferne Stimmung. Am schwächsten ist es bei Delius, wie bei allen Künstlern dieser Art, um die Rhythmik bestellt. Hier fehlen die festen, plastischen Umrisse und die Monotonie sowohl in der deklamatorischen Behandlung der Singstimmen wie in der Gestaltung des orchestralen Parts wird zur Tugend aus Not.

Im ganzen: ein Pastell von zartestem Duft der Farben und Klänge, ein Seelen-Landschaftsbild, geschaut mit den Augen eines Künstlers, der als Artist sicher den heut maßgebenden Männern nicht annähernd gleichkommt, in der Reinheit, Klarheit und von Ehrgeiz jeglicher Art unbeirrten, schmucklosen

Wahrhaftigkeit seines Wesens aber zu den erfreuendsten Erscheinungen unserer Tage zählt und Zukunftsbotschaft bringt.

MODEST MUSSORGSKY:
„BORIS GODUNOW"

Erstaufführung in Frankfurt am 25. September 1921.

Vor mehr als zehn Jahren wurde anläßlich der Stockholmer Aufführung von Mussorgskys „Boris Godunow" nachdrücklich auf dieses urwüchsige Volksstück als auf das nächst Glinkas „Leben für den Zar" eigentümlichste Werk der russischen Oper hingewiesen. Damals war es in Deutschland noch unbekannt, Tschaikowsky, der europäisierte Salonrusse, galt als Repräsentant russischer Musik. Inzwischen ist Mussorgskys Name und Ansehen auch in Deutschland gewachsen, die Bühnen in Breslau und Stuttgart haben den „Boris" erfolgreich aufgeführt, die Frankfurter Oper folgt an dritter Stelle und sie wird nicht die letzte sein. Wenn auch das Werk seiner ausgeprägt nationalen Farbe wegen bei uns nicht jene Popularität erringen wird, wie im Heimatlande, so trägt es doch Wirkungen in sich, die jedes Publikum zwingen. Je näher wir der großen Literatur der Russen kommen, je mehr auch das Weltgeschehen uns veranlaßt, die Seele dieses rätselvollen, aus den Kulturelementen zweier Erdteile gemischten Volkes kennenzulernen, um so bedeutungsvoller wird Mussorgskys „Boris" uns erscheinen. Die Partitur überschüttet uns nicht nur mit einer überwältigenden Fülle genial inspirierter Musik, sie ist zusammenfassend gesprochen überhaupt die einzige Kunst großen Stiles, die die Russen auf musikalischem Gebiet hervorgebracht haben und die sich der russischen Dichtung gleichberechtigt zur Seite stellen darf.

Der Mann, der dieses Werk für sein Volk geschrieben hat, war als Musiker das, was man bei uns einen Dilettanten

nennt. Er war russischer Gardist und hat es dann mit der musikalischen Bildung versucht, aber seine östliche Seele hat sich diese westliche Errungenschaft innerlich nicht recht zu eigen zu machen gewußt. Sein Freund Rimski-Korsakow hat an der Partitur erheblich mitgearbeitet, hat auch die Instrumentation geändert, und wir kennen die Oper nur in dieser, nicht originalen Gestalt. Sie wurde vor annähernd 50 Jahren, 1874, zum ersten Male aufgeführt, sieben Jahre darauf, 1881, starb Mussorgsky, 46 Jahre alt, als russischer Staatsbeamter. Es wäre nicht richtig, aus Mussorgskys angeblichem Dilettantismus den Schluß zu ziehen, daß hier eine große Naturbegabung leider des zu voller Entfaltung nötigen Könnens entbehrt, daher ihren Lauf unvollendet beschlossen habe. Einiges Können auch in unserem Sinn besaß Mussorgsky wohl, die konventionellen Teile seiner Oper bezeugen aber, daß es ihm nicht gut getan hat. Seine Art der künstlerischen Gestaltung konnte durch Technik im Sinne westeuropäischen Formens nicht gewinnen. Sie war elementaren Ursprungs, unmittelbare Kundgebung einer primitiven Seele, die sich in der Melodik und Rhythmik des russischen Volksliedes, in der mystisch gleitenden und schwebenden Harmonik des russischen Kirchengesanges ihre eigene, gefühlszarte, anderen Kulturen nicht assimilierbare Ausdruckswelt gestaltet hatte. Hier schöpfte Mussorgsky, hier fand er die Impulse seines Schaffens, hier fand er auch die Gesetze seiner Technik. Diese russische Volkskunst war rein naturalistischer Art, naturalistisch als Spiegelung einer Seele, die sich selbst als Natur empfindet und gar nicht anders kann, als sich in der Wiedergabe dieser Natur künstlerisch darzustellen. Das Verlangen nach solchem Naturalismus hat ebenso den Charakter des russischen Romans, wie der russischen Schauspielkunst, wie den Gebärden- und Bewegungsreichtum des russischen Tanzes bestimmt. Wenn Mussorgsky den „Versuch einer dramatischen Musik in Prosa“ zu Gogols „Heirat“ unternimmt, so spricht

daraus die nämlich urwüchsige, durch keinerlei Bildungstradition beschwerte Naivetät, wie aus den scharf und unvermittelt hingesetzten dramatischen Rezitativen des „Boris", der unbesorgten Kühnheit der Volkschöre, in denen die Masse plötzlich ganz anders als in der gewohnten Oper zu reden und zu handeln beginnt. Wie Mussorgsky das Prinzip der dramatischen Technik achtlos zur Seite schiebt, seine musikalischen Bilder rein aus dem starken lebendigen Augenblicksgefühl aneinanderreiht: da ein Volkslied, da eine plötzliche dramatische Rede, kurz abbrechend, nun wieder einen breit ausholenden Chor, so behandelt er auch die musikalische Faktur, die Harmonik namentlich, die jäh wechselt, zuweilen den Satz reich und breit ausführt, dann wieder sich in ein oder zwei Stimmen verliert, dann wieder nur kurze, schroffe Unterlegung ist — immer dem Gebot des Augenblicks bedingungslos gehorchend und nur aus ihm das Gesetz empfangend.

Es liegt eine großartige Kühnheit des Wurfes in solcher Schaffensart, aber wie sie an sich schon kein Prinzip bedeutet, das man beliebig nachahmen kann, so konnte sie sich auch bei Mussorgsky fruchtbringend nur an einem Sujet entfalten, das bereits aus ähnlichen inneren Bedingungen erwachsen war. Solches Sujet bot Puschkins „Boris Godunow". Den Stoff kennen wir aus der Geschichte, es ist die Historie vom falschen Demetrius. Schiller hat ihn als Tragödie des Usurpators behandelt, bei Puschkin spielt dieser — Grigori — eine nebengeordnete Rolle. Aber auch der Titelheld trägt nicht das Schwergewicht des Werkes. Sein Charakter ist psychologisch eingehend behandelt, die Gewissensangst des Mörders des legitimen Thronerben wird in starken, dämonisch erregten Szenen packend geschildert. Doch bleibt auch diese Figur in höherem Sinne Episode, was durch sie und an ihr geschieht ist Mittel, nicht Zweck der Handlung. Es gibt nur einen wahrhaft Handelnden in diesem Werk: das Volk. Die Idee von dem nie endenden

Unglück des russischen Volkes, das, aus dumpfer Trägheit, Armut und Knechtschaft durch ein Blendwerk emporgerüttelt sich zu ekstatischem Taumel aufschwingt, um durch erschöpfende Irrungen immer tiefer erniedrigt zu werden, diese aus trauernder Liebe geborene Idee der großen frührussischen Dichter liegt auch Mussorgskys „Boris“ zugrunde, gibt ihm den tragenden schöpferischen Impuls. Held ist nicht der wahre, nicht der falsche Zar. Der Held ist das Volk — dieses Volk mit seinen Klagen, seiner Sehnsucht, seiner aufflammenden Begeisterung, seinem urteilslosen Fanatismus. Um solches Volk in dem jähen Umschlag seiner Empfindungen darzustellen, um die Tragik seines Schicksals begreiflich zu machen, bedarf es keiner auf Einzelcharakteristik gerichteten, im herkömmlichen Sinne einheitlichen Handlung. Mussorgsky stellt eine Serie von Fresken nebeneinander, deren Zusammenhang mehr ideeller als verstandesmäßiger Art ist. Er zeigt die Massen, wie sie den Heuchler und Mörder Boris um die Annahme der Krone anflehen, zeigt sie, wie sie den neugekrönten Herrscher in enthusiastischer Freude begrüßen. Er läßt die Stimmen der Massen schicksalskündend von ferne in die Soloszenen eingreifen und entwirft in dem grandiosen Revolutionsgemälde ein unheimlich packendes Bild von dem wilden Zusammenfließen und wirren Auseinanderströmen der Menge, von der elementaren Kraft und inneren Haltlosigkeit der fanatischen Massen. Das ist das Drama. Was sich nebenher abspielt: das Schicksal der scheinbaren Hauptpersonen, ihre persönlichen Beziehungen und Taten, bedeutet im Grunde nur Staffage, Mittel, um die Bewegung der Volksseele in Fluß zu bringen und begreiflich zu machen.

Aus dieser Erfassung des poetischen Vorwurfes ergibt sich der musikalische Stil des Werkes, ergibt sich auch die Ungleichmäßigkeit der Wertverteilung innerhalb der Partitur. Sie bleibt nämlich nicht im russischen Sprachgebiet. Grigori, der falsche Prätendent flieht nach Polen, um am

dortigen Hofe um Unterstützung und Liebe zu werben. Mussorgsky folgt ihm dorthin und schreibt einen Akt hindurch statt der russischen polnische Musik, statt der frei fließenden dramatischen Impressionen formal geschlossene Opernstücke. Man sieht daraus, daß er ein gewandtes Musikertalent von elastischer Biegsamkeit der Erfindung und namentlich rassiger Rhythmik war. Mehr aber nicht. Die Mazurka der Marina ist ein Stück voll feiner Grazie und lüsterner Koketterie, ihr Duett mit dem Jesuiten zeigt überraschende Kleinarbeit der Durchführung, die Polonaise der Magnaten strotzt von sinnlicher Kraft und prahlerischem Schwung, das abschließende Liebesduett nimmt Puccinis beste Momente vorweg. Aber Stücke dieser Art findet man bei Tschaikowsky ebenfalls, wenn das anregende Vergnügen des Augenblicks vorüber ist, bleibt ein fataler Nachgeschmack von Opernpathos und oberflächlicher Schönrederei vergangener Geschmacksrichtungen. Innerlich lebendig ist daran nicht viel, man wird im Interesse des Werkes gut tun, hier fest zu streichen. Dieser polnisch maskierte Mussorgsky ist unecht, er hat sich lediglich auf das Talent verlassen, seine Natur und seine Sendung vergessen.

Doch das sind Episoden, noch dazu für den Organismus des Ganzen unwichtige. Anders, überfließend von Vehemenz und innerem Schwung der Sprache, in unfehlbarer Sicherheit der Diktion, ergreifender Innigkeit und unheimlicher Dämonie der Phantasie zeigt sich der Russe Mussorgsky. Da ist zunächst die Gestalt des Boris: groß, düster, weich und brutal in einem. Seine kurze Szene mit dem Knaben ist ebenso lebendig in den kleinen schnell vorüberhuschenden Einzelheiten der väterlichen Zärtlichkeit wie dann die folgende, zu verzweifelndem Grauen anwachsende Vision des ermordeten Kindes. Das alles ist dabei musikalisch mit einfachen Mitteln gemacht. Mussorgsky ist kein Künstler im absichtsvoll bewußten Sinne, er ist nur ein eminent musikalischer Mensch, voll der Gabe, Gefühlseindrücke ganz

stark zu erfassen und blitzartig festzuhalten. Neben dem Zaren dann der alte, Chroniken schreibende Mönch Pimen, der russische, alles wissende Heilige, musikalisch auf lose psalmodierende Deklamation mit zarter orchestraler Untermalung beschränkt — wir finden seine außerhalb der realen Welt schwebende Sprache bei Debussy wieder. Nun die beiden komischen Mönche, tönender Gogol, namentlich der Baß mit seiner Ballade von der Eroberung Kasans ein Urbild drastischer Volkshumoristik. Dazu die Schenkwirtin mit ihrem lustigen Liedchen vom Enterich, die Amme mit der tragischen Erzählung von Mücke und Wanze, das lustig zapplige Klatschliedchen des kaiserlichen Prinzen, die schlichte Klage der Prinzessin Xenia um den toten Geliebten, die knappen, scharf eindringlichen Reden der Bojaren. Das alles sind russische Menschen, russische Melodien und Rhythmen. Sie atmen das Leben der großen, vielfältigen und in ihren Grundregungen doch immer wieder einigen Volksseele, die ihre Trauer und Freude, ihren derben Humor wie ihre unbändige Leidenschaft hier im Naturlaut der Kunst ausströmt. Und alles fließt zusammen in den Chören, diesen großartigsten Eingebungen Mussorgskys. Im feierlich anschwellenden, aus der Vorstellung unablässig wachsenden Glockenklanges mächtig aufgetürmten Krönungshymnus grüßt uns Beethovens „Thème russe“ aus dem Rasumowsky-Quartett op. 59, die sakrale, weltferne Mystik der russischen Kirchenmusik tönt aus den Gesängen der Klostermönche und die wilde Erregtheit der Tanzrhythmen findet in der Aufruhrszene — nächst der Vision des Boris die gewaltigste Zusammenfassung Mussorgskys — tobenden Ausklang. Voll schmerzlicher Ironie ist der Schluß dieser Szene: das Volk, Vagabunde und Arme, zieht ab, geführt vom falschen Kaiser, die katholischen Mönche stimmen ihm ihr Gloria an. Zurück bleibt nur der idiotische Bettler, der die Vernichtung kommen sieht und ihr weinend sein Klagelied singt. Hier wächst die nationale Tragödie plötzlich

in übernationale Breite zur Tragödie des Irrens und Leidens der Menschheit, erschaut im Symbol des Schicksals dieses einen Volkes.

ERICH W. KORNGOLD:

„DIE TOTE STADT"

Uraufführung in Hamburg am 4. Dezember 1920.

Erich Wolfgang Korngold zählt jetzt 23 Jahre, mehr als die Hälfte dieses jungen Lebens ist er Gegenstand der öffentlichen Diskussion. Er begann als komponierendes Wunderkind. Sieht man seine vor etwa zwölf Jahren als Privatdrucke bekannt gewordenen Erstlingswerke jetzt wieder an, so muß man heut noch feststellen, daß sie Zeugnisse einer durch ihre Frühreife fast unheimlichen, außergewöhnlichen Begabung sind. Merkwürdig war namentlich die Sicherheit in der Handhabung formal technischer Ausdrucksmittel modernster Prägung. Das scheinbar Komplizierteste erschien in zwangloser, unberechneter Selbstverständlichkeit und spielerisch leichter Handhabung. Die Anpassungsgabe des Kindes wäre selbst dann nicht weniger verblüffend gewesen, wenn hier und da eine verbessernde Hand im einzelnen nachgeholfen hätte. Die Frage aber, zu der diese Erscheinung zwang, war: ist der junge Korngold über die zweifellos phänomenale Gabe der Anpassung und formalen Nachahmung hinaus eine Musikernatur von tiefer, eigener Gesetzlichkeit, wird er imstande sein, bei zunehmender Reife über seine ausdruckstechnische Veranlagung hinweg aus besonderer Art des künstlerischen Fühlens und Schauens ein eigenes Weltbild zu gestalten — oder wird er das frappierende, durch Leichtigkeit der Aufnahme und Spiegelung Staunen erregende, dabei im Grunde doch reproduzierende Kompositionstalent bleiben? In der Beantwortung dieser Frage liegt die Entscheidung. Bei aller Willigkeit zur An-

erkennung seltener Fähigkeiten erwarten wir von der Kunst nicht, daß sie uns staunen mache, sondern daß sie uns bereichere. Hier gibt es keine relative, nur absolute Wertung.

Korngold hat nach jenen Frühwerken sehr fleißig weiter geschaffen und sich nahezu in allen Formgattungen versucht. Klavier-, Kammer-, Orchestermusik und Opern liegen vor, Fortschritte im Technischen, zunehmende geistige Reife sind unverkennbar, aber die unzweideutige Antwort auf jene Frage fehlt noch. Es zeigt sich ein liebenswürdiges Musikertalent von spezifisch österreichischer, wienerischer Färbung, zart, sehr sensitiv, in der Gefühlsstimmung dem Weichlichen, träumerisch Sentimentalen zuneigend, von Zeitstimmungen, namentlich Strauß und Puccini, stark beeinflußt. Man merkt, daß alles, was dieser junge Mensch anfaßt, ihm unter den Händen zu Musik wird, daß er eigentlich nur in einer Sphäre von Klängen und Tönen lebt, daß er erst richtig zu sich kommt, wenn er vor dem Klavier oder an seinen Partituren sitzt. Man behält dabei den Eindruck, daß trotzdem oder vielleicht eben deshalb ein Verhängnis über seiner Musik schwebt, daß ihr bei aller Weichheit und Sinnlichkeit von Klang und Ausdruck, bei allem Reiz der Faktur und scheinbarer Geschlossenheit der Organik ein Lebendiges fehlt, daß sie die phantastische Spiegelerscheinung musikalischer Eindrücke bleibt, die außerhalb der Persönlichkeit liegen, daß sie nicht wahrhaft schöpferischer Natur ist.

Nun kommt eine große, dreiaktige Oper, „Die tote Stadt". Das Libretto ist frei nach G. Rodenbachs Roman „Das Trugbild" (Bruges la morte) von Paul Schott entworfen. Die tote Stadt ist Brügge, dessen Glanz der Vergangenheit angehört. Wie die Stadt selbst nur noch in der Erinnerung lebt, so lebt der Held der Oper — man denkt bald an Pfitzners „Palestrina" — einem mystischen Kult seiner verstorbenen Gattin. Da tritt ihm in der Tänzerin Marietta das lebendige Abbild der Toten entgegen. Freilich nur ein Scheinbild, denn Mariettas Natur ist dem stillen

Zauber der Maria entgegengesetzt. Die Gegenwart mit dem Reiz starker Sinnlichkeit lockt den Mann, bringt seine Treue dem Vergangenen gegenüber ins Wanken. Im Traum erlebt er sein neues Schicksal, sieht sich in den Strudel orgiastischen Genusses gerissen, erkennt die wilde Augenblicksnatur Mariettas und weist sie erwachend von sich. Dies ist, kurz skizziert, der Gang der Handlung. Eine Traumoper, wie sie neuerdings durch Schillings „Mona Lisa" wieder Mode geworden ist. Sie hat diesem Muster gegenüber den Nachteil, daß der Zuschauer bereits von der Mitte des ersten Aktes ab genau weiß, wie alles kommt. Die Charaktere der beiden Frauen, der verstorbenen und der lebendigen, sind mit kindlicher Betonung der Gegensätzlichkeit gezeichnet, Sinnlichkeit ist Schlechtigkeit. Beiden Kontrasten fehlt die innere Begründung, und der Kampf der lebendigen Marietta gegen die tote Maria wird im dritten Akt, bei Mariettas wildem Tanz mit der Haarflechte des Idols zu verletzender Brutalität gesteigert. Noch weniger als die Frauen vermag der Mann zu interessieren. Er erscheint als Schwächling ohne eigenen Willensimpuls, als Beute der Geschehnisse um ihn herum, denen er sich auch im dramatischen Sinne passiv unterordnet, ohne irgendwelche Initiative zu entwickeln. Das übrige Figurenwerk ist Staffage und will nichts anderes sein. Soweit über den Text allein ein Urteil zulässig ist, wirkt er als nicht sehr glücklicher Versuch, eine an sich undramatische und banale Moral durch gewaltsame Dehnung zu einer dreiaktigen Handlung auszuweiten. Der Stoff als solcher ist mit dem ersten Akt erschöpft, die beiden folgenden sind äußerliche Ergänzungen und gleiten aus der dramatischen Erlebnissphäre in die des Schau- und Singstückes über.

Damit kam das Libretto freilich Korngolds Absichten und Wünschen sehr entgegen. Wenigstens hat man nicht den Eindruck, daß Korngolds Opernschaffen aus einem starken dramatischen Antrieb quillt. Korngold will auch auf

der Bühne zunächst Musik machen, er bedient sich der szenischen Mittel, der Verschiedenheiten der Erscheinungen, der bunten Bilder, der äußeren Kontraste, um aus ihnen Anregungen zum Musizieren zu schöpfen. Damit hängt zusammen die auffallende Bevorzugung des liedmäßigen und ariosen Ausdruckes, die Vorliebe für Häufung vielfarbiger Erscheinungen: Prozessionen, Tänze, Visionen von dekorativem Reiz, die willkommenen Anlaß zu Chören, Ensembles, illustrativen Orchestersätzen geben. Am meisten gefesselt haben mag ihn die Traumstimmung des Ganzen, das Schweben zwischen Traum und Wirklichkeit in der Figur des Mannes, der Kontrast katholisierend mystischer Klänge und lebenswarmer, sinnlich bewegter Rhythmen in den Erscheinungen der beiden Frauen. Korngold wollte eine Oper schreiben, er wollte den Theaterapparat mit allen seinen szenischen Künsten in Bewegung setzen, er wollte seine Phantasie nach den verschiedensten Richtungen hin frei spielen lassen, allerlei musikalische Situationen und Vorgänge musikalisch beleuchten, und er wollte schließlich auch etwas von seinem besten Eigenen: von der süßen, feinen, nicht sehr innigen aber um so mehr einschmeichelnden Sentimentalität des Wiener Gefühlstones hineinklingen lassen. So entstand diese Oper, nach derem Anhören man wieder die außerordentliche Musikbegabung des Komponisten, die sichere Beherrschung des großen Apparates, dazu eine erstaunlich kluge Berechnung und Einsetzung der verschiedenen Wirkungsmittel konstatieren muß, und die doch die Natur Korngolds nicht anders zeigt, als man sie schon vorher kannte: als in den Grundzügen ihres Wesens rezeptiver, nachbildnerischer Art.

Es ist gewiß richtig, daß wir unter der Einwirkung Wagners die „dramatische Idee“ in der Oper vielfach überschätzt oder sie doch in Vorgängen der äußeren, begrifflich zu fassenden Handlung gesucht haben, in denen sie nicht notwendig enthalten zu sein braucht. Wir sehen heut

ein, daß die Ablehnung der alten Oper wegen ihrer angeblich undramatischen Texte und Formen ein Irrtum war, wir streben danach, diese Formen wiederzugewinnen, weil sie der Musik ein großes, reiches Gestaltungsgebiet öffnen. Aber solche Rückkehr setzt doch voraus, daß der schaffende Musiker stets aus einer dramatischen Grundkonzeption heraus empfinde und aus ihr seine Formensprache entwickle. Es genügt nicht, einen Theatereffekt neben den anderen zu setzen, hier ein Lied, dort einen Tanz, die Schilderung eines feierlich düsteren Nonnenzuges, dann eine Stegreif-Komödie, dann eine spannende Dunkelheit mit pathetischem Glockengeläut, dann wieder eine sanfte Verklärungsszene. Es genügt nicht, selbst wenn zu alledem eine talentvoll gemachte und geschickt zusammengeflochtene Musik gespielt wird. Es genügt deswegen nicht, weil dieser Musik unter solchen Voraussetzungen jene eigentliche, tiefste, zwingende Kraft fehlen wird, die über den klanglichen Reiz hinaus an die Seele greift. Und das soll wohl die Oper auch heutzutage noch, wie es schließlich jedes starke Kunstwerk soll. Die Oper mag als Gattung voller Widersprüche und Unnatur sein, sie mag der Psychologie Hohn sprechen und in ihrer Dramaturgie keine präzis faßbare Gesetzlichkeit haben. Alles das ist gern zugegeben, denn nicht darin liegt das Wesenhafte, sondern in der Tatsache, daß aus diesem Wust von Ungereimtheiten durch das dramatische Erlebnis des Musikers plötzlich ein Organismus von neuer, trotz vieler Äußerlichkeiten und szenischen Spektakels künstlerisch wahrhaftiger Form emporwächst.

Korngold hat diese Form wohl ahnend gespürt im ersten Akt. Die Anfangsszene am Bilde der Toten, die Erzählung Pauls von der Erscheinung Mariettas, dann Mariettas Auftritt, das Liebeslied und schließlich die geheimnisvolle Vision der Verstorbenen — dies alles sind nicht nur Musikstücke von persönlicher Prägung, es ist zwischen ihnen ein stiller, geheimer Fluß, der sie zum Ganzen faßt, ihnen eine innere Lebenswärme oder doch theatermäßige Wahrscheinlichkeit

und Überzeugungskraft gibt. Daß hierbei Puccini auffallend anklingt, ist nicht gerade als Vorzug zu rühmen, soll aber ebensowenig als Mangel an Selbständigkeit verzeichnet werden. Jede Zeit hat für gewisse Stimmungen auch gewisse Ausdrucksformeln, wer sich — wie Korngold hier — in die Gefühlszone Puccinis begibt, wird sich der musikalischen Formulierungen des gewiegtesten Theaterpraktikers der Gegenwart nicht erwehren können. Mit diesem Szenenkreis des ersten Aktes ist aber die Reihe der dramatisch „gewachsenen" Teile der Oper abgeschlossen. Schon der Schluß: Marietta, orgiastisch tanzend, als Phantasie-Erscheinung fällt unangenehm ins äußerlich Theatralische, und die folgenden beiden Akte gehören fast durchweg zum Typus der „gemachten" Musik. Lebendig und bildhaft ist noch das düstere Instrumentalvorspiel zum zweiten Akt, sehr reizvoll die Gauklerszene der Marietta mit den werbenden Komödianten, die Pauls Eifersucht wecken. Korngold hat immer gefällige melodische Eingebungen zur Hand, weiß sie gut aufzubauen und auch orchestral wirkungsvoll zu behandeln. Aber die Art seines Musizierens bleibt sich dauernd gleich und ermüdet dadurch allmählich. Sie wächst nicht, weil der Musik der seelisch dramatische Antrieb zum Wachsen, zur Wandlung, zum Fortschreiten mit der fortschreitenden Handlung fehlt. Und dieses ist schließlich das Geheimnis der echten dramatischen Musik: daß sie allmählich in immer stärkeren, leuchtenderen Farben erglühe und den Hörer in den Bann des Werdens ziehe, das sich am Symbol der Bühnenhandlung gleichnisartig darstellt.

RUDI STEPHAN:

„DIE ERSTEN MENSCHEN“

Uraufführung in Frankfurt am 1. Juli 1920.

Rudi Stephan ist als 28jähriger im zweiten Kriegsjahr gefallen, irgendwo im Polnischen. Unmittelbar vor Kriegsausbruch war nach dreijähriger Arbeit seine Oper „Die ersten Menschen“ fertig geworden. Als Begabung außergewöhnlicher Art war er bei den Tonkünstlerfesten in Danzig 1912 und Jena 1913 durch seine „Musik für sieben Saiteninstrumente“ und „Musik für Orchester“ bekannt geworden. Sein erstes Bühnenwerk hatte er selbst auf Rottenbergs Veranlassung der Frankfurter Oper übergeben. Da kam der Krieg und mit ihm anfänglich starke Repertoirehemmungen. Der Intendantenwechsel in Frankfurt, Stephans Tod, zeitweilige Bedenken im Hinblick auf den Text und andere Störungen verzögerten die Aufführung, stellten sie gar in Frage, bis nun endlich ein fester Entschluß doch zur Tat geführt hat. Diese Tat bedeutet mehr, als nur sentimentale Huldigung an einen zu früh Dahingegangenen. Sie zeigte ein Werk, das zu den stärksten schöpferischen Leistungen der letzten Jahre zählt und den Komponisten, wenn er noch lebte, in die vordere Reihe der heutigen Musikerbegabungen gerückt hätte. Es war eine reine Freude, dieser Aufführung in Klang und Bild zu folgen, nur der Gedanke an den zu früh Vollendeten warf einen Schatten darüber.

Würdigt man heute ein solches Werk, so ergibt sich unwillkürlich eine andere Grundeinstellung wie der Leistung eines noch Lebenden gegenüber. Stephan war kein Fertiger, als er starb, sein Leben aber ist fertig. Wir können hier nicht mehr auf Zukunftsverheißungen bauen, können nicht im einzelnen relativ werten. Der Quell ist versiegt, wir müssen uns bei aller Trauer an das Gegebene

halten und fragen, was es im absoluten Sinne bedeutet. Es ist das Bekenntnis einer jungen, starken, heißen Seele, die aus der Enge ins Weite, aus dem Nebel zum Licht strebte. Stephan war keine Begabung, die leicht, unbekümmert, frei aus sich heraus ins Leben sprang. Er muß ein Mensch gewesen sein, auf dem innerlich vieles lastete, eine verschlossene Natur, die mit Problemen rang, von denen seine Umgebung wenig oder nichts wußte. Einer, der sehr an sich selbst zu tragen hat und dem dabei die schnelle Mitteilung von Mund zu Mund versagt ist. Der kein anderes Mittel der Befreiung findet, als die in ihm lebende Begabung, mit der er sich nun, ausschließlich der inneren Führung folgend, in seltsamer Sicherheit und zäher Rücksichtslosigkeit emportastet, Konventionen mit starkem Ruck beiseite schiebt, nicht nach rechts, nicht nach links schaut, nur dem eigenen Gesetz gehorcht und dabei plötzlich vor Ergebnissen steht, die nur geniale Intuition finden kann.

Lediglich aus solchem inneren Zwange der Auseinandersetzung, der Bändigung eines seelischen Chaos, der Meisterung dunkler Probleme ist die Wahl von Otto Borngräbers „Ersten Menschen" als Textvorlage zu verstehen. Dieses Stück ist vor etwa 15 Jahren als „erotisches Mysterium" über die Schauspielbühne gegangen und hat damals einigen Skandal veranlaßt. Überflüssigerweise, soweit der Skandal auf sittlicher Entrüstung beruhte. Bei Borngräber wird Kains Brudermord durch erotischen Antrieb veranlaßt. Kain der Tierhafte und Abel der Gotteskünder lieben Eva. Sie sieht in Abel das verjüngte Abbild Adams. Der Trieb, in Adam, dem Suchenden, Arbeitenden erstorben, in ihr noch mächtig wie je führt sie zu Abel. Aus Wut erschlägt ihn der brünstige, von Eva verabscheute Kain, und so trifft ihn der Fluch nicht des Mordes, sondern der unerfüllten Begier.

Es läge kein Grund vor, sich über solche der Idee nach keineswegs abzuweisende Neugestaltung eines Urmythos zu

erregen, wäre sie mit ausreichender Kraft gelungen. Borngräber aber zwingt die Idee weder als Dichter noch als Dramatiker. Er bleibt im literarischen Wollen befangen. In bombastisch aufgeblasener, philosophisch verqualmter Sprache werden Gemeinplätze als Orakelsprüche vorgetragen. Die Gestalt des Abel, gedacht als Heilbringer und Erlöser, der seiner menschlichen Schwäche zum Opfer fällt, bleibt in matten Konstruktionslinien stecken, auch Adam, gänzlich passiv, gelangt nicht über das philosophische Raisonnement hinaus. Am ehesten gelungen sind die beiden rein triebhaft Handelnden: Eva und Kain. Hier wird Urweltliches lebendig, sinnliches Verlangen, in wildester Primitivität dargestellt, ohne Scheu tierhaft sich ausrasend. Aber hier versagt wieder der Dramatiker. Auch diese beiden Gestalten bleiben abstrakte Prinzipe ohne inneren dramatischen Rhythmus, ohne Gestaltung wenigstens zu lebendig bewegten Typen. Es geht nichts vor in den beiden ziemlich breit angelegten Akten. Die wenigen äußeren Geschehnisse haben etwas von der gewaltätigen Simplizität des Kasperle-Theaters, bei dem die Figuren solange miteinander diskutieren, bis einer totgeschlagen wird.

Es ist denkbar, daß Stephan die Mängel des Textes keineswegs verkannt und daß es ihn trotzdem gereizt hat, die Idee Borngräbers lebendig, seine Schwächen durch Musik vergessen zu machen. Und merkwürdig: gerade wenn man die Unzulänglichkeit der Dichtung deutlich erkennt, erscheint ihre Wahl für Stephan begründet und notwendig — gleichsam als ob die Besonderheit seiner Musikernatur eben der Unzulänglichkeiten des poetischen Vorwurfes bedurft hätte, um sich frei und stark zu entfalten. Stephan ist nicht eigentlicher Musikdramatiker im Sinne des geborenen Bühnenmenschen wie etwa Schreker. Der Begriff „Theater“ liegt außerhalb seines Wesens, die Szene als solche ist für ihn nicht Voraussetzung der Empfängnis. Man könnte sich vorstellen, daß Stephan, wäre ihm ein längeres

Leben beschieden gewesen, gerade wie vorher Kammermusik, Lieder, Orchesterwerke in wechselnder Folge, und dann vielleicht gelegentlich wieder eine Oper geschrieben hätte. Stephan ist in erster Linie Musiker, je nach den geistigen Strömungen, die sein Musikertum erfassen und befruchten, je nach der Art, wie sein inneres Wachstum sich entfaltet, wählt er die Schaffensgattung. Nicht die Bühne als solche ist ihm Lebenselement, sondern Musik, wie sie sich in immer neuen Bildern in ihm erformt und nach außen drängt, ist ihm das Mittel der Auseinandersetzung mit allem Erleben, also auch mit dem Erlebnis der Bühne. So kann er, ohne sich irgendwie zu gefährden, zu einem Text greifen, der an sich keinen Eigenwert bedeutet. Er kann es, weil es für ihn gar nicht darauf ankommt, was dieser Text ist, sondern wie er auf ihn wirkt, welche Bewegungen er in ihm auslöst und — weil er stark genug ist, die Kraft dieser Bewegung aus der Musik heraus auf den Hörer zu übertragen. Text und Handlung, Wort und Bild sinken herab zum zufälligen Anlaß, die daraus geborene Musik saugt alles in sich auf und wird zum alleinigen Erlebnis. Es ist die nämliche Einstellung, aus der heraus ein Werk wie Beethovens „Fidelio“ geschaffen wurde. Man kann auf diese Art niemals ein großer Dramatiker werden, aber man kann Musikwerke großen Stiles in Bühnenform gestalten.

Das musikalisch Emotionelle, nicht das bühnensinnlich Wahrnehmbare gibt die Grundlage für Stephans Schaffensart. Entsprechend gestaltet sich auch der Ausbau im einzelnen. Stephan gibt keine als Ganzes in sich geschlossene Handlung, kein von einem einzigen starken Impuls erfülltes szenisches Geschehen. Er gibt eine Folge musikalischer Einzelbilder fast sinfonischen Charakters im Bühnenrahmen, der sie nur lose umspannt und zusammenfaßt. Die äußeren Vorgänge, die Gestalten und Charaktere greifen nicht ineinander, sie sind in Einzelformung entworfen, stehen in deutlich abgegrenzten Flächen nebeneinander, jedes für sich im

besonderen Spiegel musikalischen Fühlens und Temperamentes erfaßt, einzig durch Kontrastwirkung zum künstlerischen Ganzen verbunden. In der Intensität, mit der diese Einzelbilder musikalisch erschaut sind, ruht Stephans Stärke, in dem mehr oder minder organischen Wechsel der Kontraste, ihrer gelegentlich nur lockeren Verbindung das Bedenkliche dieser Schaffensart.

Aus solcher Auffassung des künstlerischen Problems ergab sich die Gestaltung im einzelnen. Stephan kommt als Musiker aus der neuromantischen Gegend. Er hat nach vorbereitendem Unterricht in der Heimatstadt Worms bei Bernhard Sekles in Frankfurt, später in München bei Schwartz und Rudolf Louis studiert. Das war eine Schule, die zunächst wohl eine Akademisierung neudeutscher Gestaltungsart erstrebte und unselbständige Begabungen in äußerlich modernisierten Eklektizismus zwingen konnte, zugleich aber kritische Elemente zur Genüge in sich trug, um eigenkräftigen Talenten den Weg ins Freie nicht zu verbauen. Wenn Stephan in seinen beiden „Musiken" noch manche Nachwirkung zeitgenössischer Muster aus dem Münchener Kreis erkennen läßt, so bedeutet seine Oper den reinen, vorbehaltlosen Durchbruch der persönlichen Kraft. Die psychologisierende Motivtechnik tritt in den Hintergrund. Einige melodische Grundadern ziehen sich durch das Ganze, aber motivische Kleinarbeit ist vermieden. Jede Szene ruht auf einem unmittelbar aus dem seelischen Erlebnis empfangenen musikalischen Impuls, der zuweilen liedförmig umgrenzt bleibt, öfter aber sich zur kühn ausgreifenden Form weitet. Die melodische Führung liegt meist im Orchester, das durchweg in scharfgezeichneten, oft schroff einander schneidenden Linien läuft und mehr durch Prägnanz und Schwung des Konturs als durch Farbigkeit des Klanges auffällt. Ein merkwürdig heißer Atem, ein rastloses Drängen weht durch den Vortrag, der jedes Verweilen in Stimmungen und Gefühlen scheu zu meiden scheint. Die Stimmen sind vorwiegend deklama-

torisch geführt, nur in einzelnen Momenten der Eva erfolgt ein breiter lyrischer Durchbruch. Als einzige Partie ist die des Abel vorwiegend in reinen Gefühlstönen gehalten. Es liegt in der Natur des Stoffes, daß der Ausdruck die mittlere Linie meidet und die Extreme bevorzugt, teils unterhalb des Gesanglichen bleibend, wie in den hastenden Artikulationen des Kain und des Elternpaares, teils zu sphärisch empfundenen Klängen aufsteigend, wie in den etwas einförmig psalmodierenden Gesängen des Abel. Man merkt an alledem, daß hier ein noch Suchender am Werke war, der an Hand dieses chaotischen Stoffes sich seinen Stil erformen wollte. Auch die Orchesterbehandlung zeigt solche schroffe Gegensätzlichkeit. Bald sind die Stimmen nur lose mit gehaltenen Harmonien, kurzen, zuckenden Akkordklängen, erregten Tremoli unterlegt, bald machen sich noch illustrative Absichten bemerkbar, bald ballen sich Steigerungen von riesenhafter Kraft, rücksichtsloser harmonischer Überschneidung und explosiver dynamischer Gewalt. Die einzelnen Klanggruppen sind deutlich voneinander getrennt, Schlagzeug und schweres Blech werden zu elementaren Wirkungen gesteigert, Holz- und Streichregister bleiben innerhalb ihrer besonderen Ausdruckssphäre. Die geschlossene Periodik der Melodie- und Formbildung löst sich in ungehemmt fließenden Vortrag, die durchweg kraft- und charaktervolle Rhythmik schließt sich nur selten, am eindrucksvollsten und wuchtigsten bei der Verbrennung Abels, zu kompakten Gebilden. Im ganzen eine Musik, die den Elementen ihres Bestandes nach in der Überlieferung wurzelt, durch die Kraft der Persönlichkeit aber von innen her das Schulmäßige sprengt und zu neuen Zielen weist. Welcher Art diese sind, das deutlicher zu zeigen, ist Stephan versagt geblieben. Wir müssen uns mit der Vorderhälfte des ersten Aktes — in der anderen läßt unter dem Druck des Textes die Spannung nach — und vor allem mit dem zweiten Akt dieser Oper begnügen. Den feuerzaubernden und dabei

ermattenden Schluß denken wir uns fort. Das übrige aber mit dem Höhepunkt der erschütternden Mordszene ist genug, um eine Kraft erkennen zu lassen, die zum Außerordentlichen berufen war.

PAUL HINDEMITH:

„DREI EINAKTER"

Erstaufführung in Frankfurt am 26. März 1922.

Paul Hindemith ist jetzt 26 Jahre alt und schon liegt eine stattliche Reihe Kompositionen von ihm vor. Dabei war er weder Wunderkind noch Wunderjüngling. Er ist einfach Musiker, der im Frankfurter Opernhaus rechtschaffen seinen Konzertmeisterdienst tut und nebenher bis vor kurzem zweite Geige oder Bratsche im Quartett seines Violinlehrers Rebner spielte. Auch in seinem Bildungsgang ist nichts Romantisches. Er lernte bei Arnold Mendelssohn und dann bei Bernhard Sekles mit der Notenfeder umgehen, das übrige besorgte die Praxis. Man sieht, es spielt sich alles im engsten Kreise ab, ohne sonderliche Fügungen, ohne Schicksalsverkettungen, ganz natürlich. Da ist ein junger Mensch mit musikalischem Talent, er kommt zu den nächstgegebenen Lehrern, lernt, was zu lernen ist, findet eine solide Existenz als Ausübender und komponiert nun, was ihm gerade in den Sinn kommt. Er ist weder bescheiden noch unbescheiden, treibt keine Propaganda, aber versteckt sich auch nicht, steht mit beiden Beinen unbekümmert und fest in der Welt, ohne sich von ihr etwas weismachen zu lassen. Er ist wie seine Musik weder gesprächig noch wortkarg, sondern sagt, was eben gerade zu sagen ist, er spekuliert und ästhetisiert nicht, aber er merkt auf, wenn ihn etwas trifft, er pflegt keine Richtung, sondern geht so, wie seine gesunde, frische, einfache Natur ihn zu gehen heißt. Im ganzen ein Mensch, der so recht aus der Musik heraus-

gewachsen ist, kräftig, stämmig, unverkünstelt, handwerklich. Er hätte ein richtiger Philister oder Fronarbeiter werden können bei geringem Talent. Da er aber viel Talent hat, sogar sehr viel, ist er ein richtiger Musiker und Künstler geworden.

Bis vor ein paar Jahren hat er meist Kammermusik geschrieben: Sonaten, Quartette, dazu Lieder und Klavierstücke. Trotzdem für ihn keineswegs besonders geworben wurde, hatte er es nicht allzuschwer, einiges davon hier und da zur Aufführung zu bringen, ja, er fand sogar einen Verleger. Man kann dies Glück nennen, und das war es an sich auch, aber es war nicht unerklärlich. Diese Hindemithschen Stücke sehen zunächst zwar verdächtig bösartig und modernistisch aus, wenn man sie jedoch hört oder gar spielt, vergißt man alle Bedenken und hat nur Wohlbehagen und Vergnügen. Es ist ein Fluß von innerer Musik, ein lebendiges Klingen, in jedem Augenblick beschwingt vom Impuls, gänzlich unproblematisch, aber stete Intensität und Freude des musikalischen Seins: man muß das gern haben, sofern man überhaupt Sinn für die Mannigfaltigkeit der Natur und ihrer Erscheinungen hat. Nun kommt für den Dreiundzwanzigjährigen ein kritischer Augenblick. Er merkt, daß die Kammermusik, so wie er sie bisher betrieben hat, ihm etwas zu eng wird. Gewiß, man kann in ihr das Tiefste und Letzte sagen, aber dazu muß man durch alles andere hindurch sein. Es kommt ihm auch gar nicht auf das Tiefste und Letzte an, er fühlt nur, daß in ihm ein Wachsen geschieht, er muß sich dehnen. Da ist das Orchester — müßte es nicht ein Vergnügen sein, sich einmal in dieses ihn täglich umflutende und lockende Element zu werfen, Muskeln und Sinne daran zu erproben? Und da sind gar die Singstimmen, die von der Bühne her klingen. Wenn man auch sie noch nehmen, sie als Steuerung durch den orchestralen Instrumentalton gewinnen könnte?

Es muß aber noch etwas gewesen sein außer der Freude am klanglich Elementaren, außer dem Expansionsbedürfnis

des Wachsenden — eine seelische Nötigung, vielleicht unmittelbar aus der Natur brechend, vielleicht auch durch menschliches Erleben geweckt. Diese Nötigung führt nun den Suchenden in einer bestimmte Richtung. Es braust und brandet in ihm, es kicherd, neckt und tanzt, es schreit in glühender Ekstase. Diese drängende Unruhe, dieser bald ins Groteske, bald ins schmeichelnd Lyrische gewandte Übermut, diese von innen nach außen schlagende, das eigene Selbst verzehrende Flamme des Menschen — dies alles verbindet sich mit jenem in die Breite drängenden Gestaltungstrieb des Musikers. Es entsteht ein dreisätziges Werk für Orchester, Singstimmen und Szene. Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen" gibt die textliche Lösung für den ersten, chaotisch emporwühlenden, nach Bewußtsein ringenden Satz, Franz Bleis burleskes „Nusch-Nuschi", ein „Spiel für burmanische Marionetten" spannt den Rahmen für den parodisierenden Scherz, für den Tanz und für eine sehr zart und fein singende Lyrik. August Stramms „Sancta Susanna" endlich dringt an das Ernsteste, an den Kern der Leidenschaft an die sich erfassende und im Brand vernichtende Natur. Man könnte auch sagen: eine Bühnensinfonie, deren zwei Mittelsätze: Scherzando und lyrisches Intermezzo im „Nusch-Nuschi" zusammengezogen, von dem aufbrausenden Allegro furioso des Kokoschka-Stückes vorbereitet werden und in die verzehrende Steigerung des Susanna-Satzes sich entladen. Man könnte auch nach den Stimmen gruppieren: Zwiegesang von Mann und Weib, bunt schillernde Zersplitterung in das mannigfaltige Erscheinungsspiel des Ensembles, Monodrama der einen Stimme, aus der die Kreatur spricht. Man kann das Ganze nehmen, wie man will, stets geben sich die Texte als Mittel zur Lösung musikalischer Elementarspannungen, stets zeigen diese in ihrem Ablauf eine organische und formale Gesetzlichkeit, die sie als innerst zusammengehörend, auseinander erwachsend kennzeichnet. Der stoffliche Inhalt, das verstandes-

mäßig erkennbare Geschehen ist demgegenüber gleichgültig, bedeutungslos, es ist nur die äußere Formel zur Entfesselung der Musik. Sie gibt die Rechtfertigung.

Sie gibt sie wirklich. Wäre sie nur Pubertätskrise, so bliebe sie besser verborgen und hätte keinen Anspruch auf allgemeine Beachtung. Aber sie ist etwas durchaus Reifes und Fertiges, so fertig und in sich fest, daß man beinahe erschrecken könnte, hätte sie nicht gleichzeitig die naive Unbefangenheit des starken, unbekümmerten Talentes, sähe man nicht außerdem, wie dieses selbst im Verlauf des Geschehens allmählich sich findet und zusammenfaßt. Hindemith hat sich eine eigene musikdramaturgische Technik geschaffen. Jedes Stück erwächst aus wenigen thematischen — nicht motivischen — Keimen. Es sind richtige, ausgedehnte musikalische Gefühlslinien, die in sich eigentlich schon das Essentielle des ganzen Werkes tragen, so daß der Hörer beim dritten Takt mitten in der Sache ist und genau weiß, um was es sich handelt, ehe noch ein Wort gesprochen wird. Diese Themen werden nun nicht sinfonisierend oder psychologisierend durchgeführt, auch nicht polyphon untermauert. Aber sie tragen in sich den Entfaltungsdrang und die Entfaltungskraft, aus der sie sich während der Dauer der Bühnenvorgänge in immer breiterem Fluß flächenhaft reihen, dem Bühnengeschehen Kontur und Dynamik gebend, um daran erst ihre volle Bedeutung zu gewinnen. Das Geschehen vollzieht sich in der Musik, es ist die Ausbreitung der Gefühlskeime, die in den Grundthemen liegen. Diese Themen sind von starker melodischer und rhythmischer Eindringlichkeit, dem Schnitt nach keineswegs atonal, eher etwas italienisierend. Aber eine eigentümliche, chromatisch gebrochene, diffuse Harmonik nimmt ihnen die plastische Gegenständlichkeit, gibt ihnen den phantastischen Schimmer des irrealen Gefühlsreflexes, wie er sich auch in der vielfach solistisch geführten Orchesterbehandlung spiegelt.

Das die allgemeinen Grundzüge, sie treten nicht überall gleichmäßig hervor. In dem ersten, zeitlich ältesten Stück nach Kokoschka spürt man noch deutlich ein Nachwehen der Wagner-Atmosphäre, wie auch die stammelnde, im Sprachlichen oft zerfließende Textvorlage gewissermaßen antithetisch auf Tristan Bezug nimmt und mehr persönliche Auseinandersetzung über das Thema Mann-Weib ist als dichterische Gestaltung. Dadurch ist auch die Musik nicht zu voller Einheitlichkeit und Selbständigkeit gelangt, namentlich die erste Hälfte bröckelt und erscheint episodenweise „komponiert", während der Zwiegesang im zweiten Teil spontanen, immerhin noch pathetisch geschwollenen Aufschwung bringt. Wesentlich anders schon das „Nusch-Nuschi". Der Autor des Textes, Franz Blei, legt Wert auf die Feststellung, daß er das Stück vor achtzehn Jahren zu vorhandenen burmanischen Marionetten als Gelegenheitsspiel geschrieben habe. Mehr als eine Puppenkomödie soll es gewiß nicht sein, und als solche hat auch Hindemith sie musikalisch erfaßt. Die Einheitlichkeit liegt hier nicht im Thematischen, das den vielerlei Erscheinungen gegenüber mannigfach variiert und von frappant sicherer, oft ironisierender Lebendigkeit ist. Sie liegt im Rhythmus, der den koboldhaft zappligen, burlesken Grundcharakter vom ersten Augenblick an bestimmt und festhält. Es ist eine gewagte Ungezogenheit in diesem Stückchen übermütiger Laune, aber Hindemith ist dabei nicht stehen geblieben. Er hat in dem abschließenden Liederspiel dieses Scherz- und Tanzsätzchen in eine Lyrik von so feiner Anmut und liebenswürdiger Träumerei ausklingen lassen, daß dadurch alle etwaigen Bedenken beschwichtigt und gelöst werden.

Das Hauptstück freilich ist die jetzt erst uraufgeführte „Susanna", auch dichterisch das stärkste von den dreien. Hier steht Hindemith eigen und frei über dem Stoff, und was im „Nusch-Nuschi" nur als Scherz gelang, kommt jetzt zur ernsten Erfüllung. Es ist eine musikalische Phantasie

über ein einziges Thema von seltsam klagendem, sehnsuchtsvollem Reiz, das immer größere Kreise der Leidenschaft und des Begehrens zieht bis zur gewitterhaften Entladung und Befreiung. Es ist auch hier, trotz Sturm und Glut, in der Musik eine kühl objektivierende Distanz zum Stoff, die der Art nach — ohne Wertvergleich gesprochen — an den jungen Strauß erinnert. Prophezeien ist nicht nötig, aber daß Hindemith mit diesen drei Stücken in ihrem kraftvollen Aufbau seine Berufung erwiesen hat, ist mit allem Nachdruck zu sagen. Im übrigen brauchen wir ihn nicht zu belehren, sondern dürfen überzeugt sein, daß seine gute Natur ihn so sicher weiter führen wird, wie sie ihn bisher richtig geleitet hat.

II. BÜHNE UND PUBLIKUM

SPIELPLAN-POLITIK

(1912)

„Opernrepertoire nennen wir im allgemeinen diejenigen gangbaren musikalischen Bühnenwerke, die sich im Laufe der Zeit als beständig insoweit erwiesen haben, daß unsere Opernbühnen sie dauernd von neuem dem Publikum vorführen dürfen. Sie haben sich sozusagen aus der Masse der gebotenen Kunstwerke herauskristallisiert, als eine Schar guter Bekannter, denen man im Laufe eines Winters . . . gerne wieder begegnet . . . Unser Opernrepertoire ist ein seltsames Gebäude, das allmählich zu einem Palast heranwuchs. Kein einzelner Baumeister hat ihn erdacht. Er ist wie ein altes Schloß, an dem verschiedene Generationen gearbeitet haben . . .“

So definiert Dr. Hans Löwenfeld, der neue Leiter des Hamburger Stadttheaters in einem im Druck erschienenen Vortrag den Begriff „Opernrepertoire“. Löwenfeld gehört, wie sein Vortrag erkennen läßt, zu den Theaterdirektoren, die über ihren Beruf nachdenken und bestrebt sind, die ihnen verliehene Macht zum Besten der Bühnenkunst anzuwenden. Um so ersprießlicher dürfte es sein, das von ihm angeschlagene Thema von einem anderen Gesichtspunkt aus zu betrachten als von dem des Theaterdirektors, der gleich im Anfang die „Schwierigkeit der Gestaltung eines Opernrepertoires“ seufzend hervorhebt. Was ist's mit dem Opernrepertoire? Welche Faktoren wirken auf seine Gestaltung ein? Nach welchen Prinzipien regeln sich die Einflüsse dieser Faktoren? Haben wir Veranlassung, mit dem gegenwärtigen Zustand des Spielplanes zufrieden zu sein? Wenn nicht, läßt sich Änderung schaffen und auf welche Weise? Man könnte noch eine stattliche Reihe solcher Fragen anschließen, die sämtlich auf die eine Kardinalfrage zurückführen: wie entsteht unser Opernrepertoire?

Scheinbar auf sehr einfache Weise. Irgendein neues Werk wird gegeben. Ist es wertvoll, findet es Anerkennung, so bürgert es sich auf dem Spielplan ein. Gefällt es nicht, so verschwindet es wieder. So vollzieht sich auf natürlichstem Wege eine Auslese der neugeschaffenen Werke. Ähnlich reguliert sich die Auswahl der älteren Opern. Jeder Theaterdirektor, meint man, muß doch von selbst so vernünftig sein, die brauchbaren Werke aus früherer Zeit auf dem Repertoire zu halten. Demnach repräsentiert der Spielplan, wie er jetzt ist, eine Vereinigung des Besten und Brauchbarsten, was Vergangenheit und Gegenwart hervorgebracht haben.

Verhielte es sich so, dann dürfte Herr Löwenfeld mit Recht sagen, daß das heutige Opernrepertoire „sich sozusagen aus der Masse der gebotenen Kunstwerke herauskristallisiert“ habe. In Wirklichkeit liegen die Dinge wesentlich anders. Abgesehen davon, daß der angebliche Kristallisationsprozeß sich nicht nach den Gesetzen der künstlerischen Auslese, sondern auf Grund der Kassenergebnisse regelt, abgesehen davon, daß die vorteilhafte Besetzung manchmal nur einer Partie ein an sich unbedeutendes Werk im Spielplan hält, während eine wertvolle Oper an unzulänglicher Wiedergabe scheitert, abgesehen überhaupt von dem maßgebenden Einfluß, den Personalverhältnisse oder andere rein lokale Umstände auf die Gestaltung des Spielplanes haben — von einem Kristallisationsprozeß kann schon deswegen nicht gesprochen werden, weil das Publikum die Fülle des Vorhandenen, des lebensfähigen Alten wie des brauchbaren Neuen, überhaupt nicht kennenlernt. Was wir heute Opernrepertoire nennen, ist kein Ergebnis einer nach bestimmten Gesichtspunkten, seien diese auch rein materieller Art, getroffenen Auswahl. Es ist ein Mischprodukt aus Zufall, Bequemlichkeit und Abwechslungsbedürfnis. Kein „altes Schloß, an dem Generationen gebaut haben“, sondern ein charakter- und formloses Konglomerat

von Baulichkeiten, in dem Scheune und Prunkzimmer, Dienstbotenstube und Festgemach dicht aneinander grenzen, ohne daß man den Zweck dieser Anordnung ergründen oder gar rechtfertigen könnte.

Löwenfelds weitere Ausführungen enthalten manches Gute und für Theaterleiter Beherzigenswerte, namentlich in den Bemerkungen über unberechtigte Verdrängung noch lebensfähiger älterer, Vernachlässigung beachtenswerter neuerer Literatur durch einseitige Bevorzugung der Werke Wagners. Aus solchen Betrachtungen geht hervor, daß Löwenfeld selbst das gegenwärtige Repertoire nicht als etwas organisch Gewordenes, sondern als ein zufällig Zusammengewürfeltes ansieht. Die Erwägung liegt nahe, ob nicht eine Besserung möglich sei. Löwenfeld kommt zu dem Resultat: „Die ganze Frage der Gestaltung des Opernrepertoires, sei es die planvolle Einführung von Novitäten, die nicht von vornherein die Gunst des Publikums besitzen müssen, sondern in der glücklichen Lage der wahren Kunstwerke sind, diese Gunst langsam erobern zu dürfen, sei es die Pflege der älteren Oper, auch da, wo der materielle Erfolg hinter dem der Lieblingswerke zurücksteht, ist eben nur auf materiellem Wege zu lösen. Wenn ein Theater vom Staate in die Lage gesetzt würde, das ängstliche Abwägen des Publikumserfolges hintenan zu setzen und, sei es ältere, sei es moderne Kunstwerke, nach ruhiger Vorbereitung künstlerisch einwandfrei aufzuführen, dann ist ein allerdings vom heutigen Theaterbetriebe wesentlich verschiedener Standpunkt erreicht, der glückliche Zeiten für die Opernkunst bedeuten dürfte."

Über die Richtigkeit dieses Hinweises kann kein Zweifel herrschen. Man darf auch annehmen, daß trotz mancher Schwierigkeiten, die eine technisch einwandfreie Lösung solcher Aufgabe bietet, Staaten und Städte sich allmählich auf ihre Pflichten dem Theater gegenüber besinnen, es dem Unternehmertum entziehen und in eigene Regie nehmen

werden. In einzelnen Fällen ist dies bereits geschehen. Aber es kann noch einige Zeit dauern, bis die richtige Auffassung vom Verhältnis der kommunalen oder staatlichen Behörden zum Theater überall zur Anerkennung gelangt. Bis dahin müssen wir mit den Verhältnissen rechnen, wie sie tatsächlich sind, nicht wie sie sein könnten oder müßten. Es fragt sich, ob und auf welche Weise unter diesen gegebenen Verhältnissen eine Verbesserung des Repertoires, eine bewußte Neugestaltung des Spielplans entsprechend den Bildungs- und Erziehungszielen zu ermöglichen ist, die dem Theater vorgezeichnet sind.

Unsere Tagesbühnen in ihrer heutigen Gestalt sind, darüber wollen wir uns keiner Täuschung hingeben, Kompromisse. Sie sind gezwungen, auf die Bedürfnisse solcher Publikumsschichten Rücksicht zu nehmen, die nur unterhalten sein wollen und deren Ansprüche der Theaterleiter, gleichviel ob gern oder ungern, in den Kreis seiner Berechnungen ziehen muß. Die Schwierigkeit seiner Aufgabe besteht darin, zwischen dem Amüsementsbedürfnis zahlungsfähiger Billettkäufer, dem Unterhaltungsbedürfnis geistig interessierter, von der Tagesarbeit aber ermüdet ins Theater kommender Bürger und dem Bildungsbedürfnis kunstliebender Enthusiasten einen Ausgleich zu schaffen, jedem etwas zu bringen und dabei die Kräfte nach Maßgabe des Kassenrapports zu verteilen. Das Repertoire einer Tagesbühne zerfällt demnach in drei Gruppen: das Amüsier-, das Unterhaltungs- und das Kunstrepertoire. Von ihnen sind die beiden erstgenannten geschäftlich rentabel, während die dritte im allgemeinen keine hohe Verzinsung gewährleistet. Hier nun hat die persönliche Tätigkeit des Bühnenleiters einzusetzen. Man kann von ihm nicht in überspanntem Idealismus verlangen, daß er die Existenzberechtigung der beiden ersten Gruppen übersehen, ihre Pflege prinzipiell vermeiden soll. Man muß aber fordern, daß er die Amüsier- und Unterhaltungsliteratur, namentlich die erstere, nur soweit

in Betracht zieht, als er ihrer bedarf, um den durch besondere Opfer für rein künstlerische Bestrebungen verursachten Schaden praktisch auszugleichen. Die planvolle Ausgestaltung der künstlerisch ernstzunehmenden Repertoiregruppe muß die Basis seiner Tätigkeit bilden. Ist er nicht nur geschickt kalkulierender Geschäftsmann, verfügt er über pädagogische und diplomatische Begabung, besitzt er Charakterfestigkeit und Ehrgeiz genug, um unbeirrt durch augenblickliche Mißerfolge mit Sicherheit ein als gut erkanntes Ziel zu verfolgen, so wird das Resultat günstiger sein, als man gemeinhin annimmt. Kein Publikum ist so bildungsunfähig, daß es für gebotenes Gutes durchaus kein Verständnis hätte oder bekommen könnte. Jedes Publikum ist im Grunde so, wie man es einschätzt. Traut man ihm einzig schlechte Instinkte zu und behandelt es dementsprechend, so wird es sich auch nur von der ungünstigen Seite zeigen. Versucht man aber, es nicht nur einmal und flüchtig, sondern oft und beharrlich auf Gutes hinzuweisen, so wird man allmählich einen Einfluß gewinnen, durch den zwar nicht der Trieb zum Minderwertigen ausgerottet, wohl aber Verständnis und Empfänglichkeit für das Bessere gefördert wird.

Hier versagen die meisten Theaterleiter. Es fehlt ihnen im allgemeinen an der klar erkennbaren, scharf ausgeprägten Grundtendenz zur Pflege des künstlerischen Repertoires. Dieses ist ihnen in erster Linie Repräsentationspflicht, der man sich mit dem unausgesprochenen Hintergedanken „Zweck hat es doch nicht“ unterzieht. Man sehe sich daraufhin in den Spielverzeichnissen die Verteilung unserer sogenannten klassischen Opern an (die Wagnerschen Werke kommen hier nicht in Frage, da sie vom Standpunkt des Direktors aus als Kassenopern gelten). Aber die übrigen: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber usw. bekommen die ungünstigsten Spieltage, die billigste Ausstattung, die mangelhafteste Besetzung. Sie werden ohne zureichende Proben gegeben, meist nahezu aus dem Stegreif aufgeführt. Sie

sind im „Repertoire“, sie „stehen“, und eine Oper, die bei den Ausübenden „steht“, ist immer dicht daran, beim Publikum zu „fallen“. Wenn wir uns heut fragen, wie es zu erklären ist, daß viele reizvolle Werke, einst Hauptstützen des Repertoires, die Opern Boieldieus, Cherubinis, Méhuls, Halévys, Adams, Lortzings, Marschners vom Spielplan fast verschwunden sind, so haben wir die wichtigste Ursache in schlechten Aufführungen und sonstigen durchaus äußerlichen Umständen zu suchen, keineswegs im Erlöschen der Lebenskraft solcher Werke. Führt man gelegentlich eines von ihnen gut einstudiert wieder auf, so überrascht es stets von neuem durch die Frische seiner Wirkung. Es wäre niemals abgesetzt worden, wenn man es nicht durch dauernd ungenügende Wiedergabe systematisch ruiniert hätte.

Was für diese einstigen Kassenopern gilt, findet in noch höherem Maß auf solche Werke Anwendung, denen es nicht gegeben ist, durch einen plötzlichen, unmittelbaren Erfolg zu blenden. Hierzu gehören Verdis „Othello“ und „Falstaff“, Berlioz' „Beatrice und Benedikt“, „Benvenuto Cellini“ — von den „Trojanern“ nicht zu reden — Mussorgskys „Boris Godunow“. Dann die Schmerzenskinder unserer deutschen Lyriker: Hermann Götz' „Widerspenstige“, Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“, Hugo Wolfs „Corregidor“, ferner Werke wie d'Alberts „Kain“, Thuilles „Lobetanz“, Strauß' „Feuersnot“, Humperdincks „Heirat wider Willen“, Pfitzners „Armer Heinrich“ und „Rose vom Liebesgarten“, Kloses „Ilsebill“, die Werke Braunfels', Delius', Taubmanns, Hauseggers, Siegfried Wagners. Gewiß ist unter den genannten Opern keine, die, nach den bisher gemachten Erfahrungen zu urteilen, Aussicht hätte, mit einem Schlage ein Zugstück zu werden. Die Mehrzahl von ihnen trägt aber Lebenskraft genug in sich, um den Versuch der Aufführung zu rechtfertigen, und zwar den Versuch nicht einer Aufführung, sondern mindestens von fünf bis sechs Vorstellungen. Wo aber wird ein solcher Versuch gewagt?

Wo gibt der Theaterleiter seinem Publikum Gelegenheit, durch mehrfach in kurzen Zwischenräumen wiederholte Aufführungen eines schwer eingänglichen Werkes sich ein Urteil zu bilden? Meist verschwinden solche Opern nach dem zweiten oder dritten schlechten Kassenbericht für immer. Statt sie eine Zeitlang andauernd im Spielplan zu halten, verliert man angesichts des zunächst ungünstigen Resultates den Kopf und setzt lieber eine andere „Repertoire"-Oper an, die im Durchschnitt auch keine erheblich höhere Einnahme bringt, dem Namen nach aber besser akkreditiert ist. Jeder Intendant muß sich darüber im klaren sein: entschließt er sich, ein Werk von einer für das Publikum befremdlichen Eigenart aufzuführen, so ist dies ein an sich sehr lobenswertes Unternehmen. Zweck aber, wirkliche sachliche Berechtigung hat es nur, wenn man einem solchen Werk von vornherein eine bestimmte, nicht allzu niedrige Aufführungszahl sichert und an dieser festhält, gleichviel wie der Kassenbericht nach der zweiten oder dritten Vorstellung lautet. Setzt man es aber nach der selbstverständlich schlecht besuchten zweiten Wiederholung für immer ab, so erweckt man den Verdacht, als sei es bei der Einstudierung mehr um momentanes Aufsehen als um eine sachlich ernsthafte und durchgreifende Propaganda für etwas Außergewöhnliches zu tun gewesen.

Gerade in einem solchen Fall hätte ein Theaterleiter Gelegenheit, seine diplomatische Befähigung zu zeigen, denn wenn auch der künstlerische Erfolg von den Qualitäten des Werkes beziehungsweise von der Aufnahmefähigkeit des Publikums und der Kritik abhängt, so ist der geschäftliche Erfolg zum großen Teil dem taktischen Geschick der Direktion anheimgegeben. Ebenso wie diese ein sehr wirksames Werk durch unpraktische Einordnung in kurzer Zeit zugrunde richten kann, ist es ihr möglich, durch kluge Ausnutzung günstiger Konjunkturen, durch Gastspiele namhafter Künstler, Ausstattungswirkungen ein an sich nicht sehr zug-

kräftiges Stück wenigstens eine Zeitlang im Repertoire zu halten. Gewöhnlich aber beschränkt sich das Interesse der Direktionen gerade an problematischen Schöpfungen auf die Premiere. Sie wollten nur etwas für den Ruf ihrer Bühne tun und sind zufrieden, wenn die Zeitungen berichten, das Hoftheater in X. habe eine Uraufführung oder die Neueinstudierung eines selten gegebenen Werkes gebracht. Damit ist die Angelegenheit für sie erledigt, und weil sie von vornherein die geringe Anziehungskraft des Werkes erkannten, haben sie sich pekuniär nicht in sonderlich hohen Werten festgelegt. Es fehlt daher der Zwang, die Oper zur Verzinsung zu bringen, und das Fehlen dieses Zwanges beschleunigt die Absetzung des Werkes. Beim Operettendirektor liegen die Verhältnisse anders. Er muß fast immer bedeutendes Kapital an ein neues Werk wenden und darf daher nichts unversucht lassen, um das Stück nutzbar zu machen. Was der Operndirektor nicht wagt: ein zuerst kühl aufgenommenes Stück durch häufige Wiederholungen dem Publikum näher zu bringen, das riskiert, meist mit Erfolg, der geschäftskundigere, weiterblickende Operettenunternehmer. Daß mancher Fehlschlag erst durch die geschäftliche Trägheit oder den Mangel an Dispositionsgeschick der Bühnenleitungen herbeigeführt wird, bestätigen Richard Strauß' Worte, die er anläßlich der „Rosenkavalier"-Vorverhandlungen veröffentlichte: „Nur die ganz Unkundigen, die den Theaterbetrieb nie anders als vom Parkett oder vom Schreibtisch aus zu beurteilen in die Lage kommen, fallen heute noch auf die Ansicht herein, jeder Bühnenleiter werde doch von selbst aus Kunst- oder Geldinteresse das Beste für die von ihm übernommenen Werke leisten. Jeder Kundige muß — so traurig die Sache ist — über eine so naive Vorstellung lächeln. Wenigstens haben bei den zurzeit schwebenden Verhandlungen über einen ‚Normalvertrag' alle an den Beratungen beteiligten Autoren, darunter Männer mit reicher Theatererfahrung, wie Oskar Blumenthal, Fulda,

Sudermann usw., geradezu den entgegengesetzten Standpunkt vertreten: von einem Bühnenleiter ist um so eher anhaltendes Interesse für die von ihm übernommenen Werke und die Anspannung aller seiner Kräfte für wirklich gediegene künstlerische Leistungen zu erwarten, je mehr er finanziell bei der Aufführung einzusetzen hat."

Die Mehrzahl der heutigen Direktoren aber setzt größere finanzielle Werte nur bei solchen Werken ein, die von vornherein Aussicht auf starke Teilnahme haben, einer besonderen äußeren Unterstützung also eigentlich gerade entraten könnten. Diese Theaterleiter bemühen sich, den Publikumsinstinkten entgegenzukommen, indem sie das Schmackhafte noch besonders mundgerecht machen, das weniger Zusagende dagegen gar nicht erst annehmbar zu machen suchen und es auf die erste abwehrende Gebärde des Publikums hin verschwinden lassen. Also: es wäre von den Direktoren mehr künstlerische Überzeugungstreue, mehr zielbewußte Charakterfestigkeit, mehr sachliche Selbständigkeit zu fordern. Daß sie hin und wieder bei der Leitung einer Tagesbühne Zugeständnisse an amüsementslüsterne Hörerschichten machen, wird ihnen niemand verübeln. Aber man muß sehen, wofür diese Opfer — das sind sie vom kunstpolitischen Standpunkt aus — gebracht werden. Man muß sehen, daß ein klares, sicher gehandhabtes System die Bühne regiert, daß die Direktion nicht planlos herumexperimentiert, bald nach diesem, bald nach jenem auffallenden Werk greift, um es schnell wieder beiseite zu legen, sondern daß eben ein Persönlichkeitswille am Werke ist, der, wenn er schon gezwungen ist, gelegentlich Konzessionen zu machen, doch gleich darauf mit um so größerer Energie und Beharrlichkeit seine eigenen Absichten zur Geltung bringt.

Es ist in der letzten Zeit anläßlich der Parsifal-Debatten gesagt worden, die Tagesbühnen seien nur Geschäftstheater, an denen wirkliche Kunstleistungen nicht zu erzielen wären. Träfe diese Behauptung zu, so wäre es die Pflicht der

Kommunen und staatlichen Behörden, ihren Theatern jede Subvention zu entziehen und das für so niedrige Ziele verausgabte Geld anderen, gemeinnützigen Zwecken zuzuführen. Es wäre auch für jeden künstlerisch Ernstdenkenden unmöglich, ein Theater zu besuchen, und schließlich müßte jeder ehrlich gesinnte Künstler lieber irgendeinen anderen Beruf ergreifen, als daß er sich weiterhin in den Dienst eines so würdelosen Unternehmens stellte. In Wahrheit aber führt uns jenes tendenziöse Argument zu der Überzeugung und dem Bekenntnis, daß wir trotz aller leicht erkennbaren Unzulänglichkeiten doch an den Kunstwert der Tagesbühnen glauben, daß wir sie, nicht irgendwelche an sich noch so gutgemeinte und schöngedachte Festspiele, für die Träger und Bewahrer unserer Kultur, soweit diese sich auf dem Theater darstellt, halten. Dieser Glaube allein gibt uns Berechtigung und Mut, Kritik zu üben, Hemmungen zu beseitigen, Ziele anzudeuten. Gerade weil unsere Bühnen im Alltagsgetriebe wurzeln und von all seinen Niedrigkeiten umspült werden, wohnt ihnen auch die Fähigkeit inne, über das Alltägliche hinauszuwachsen, nicht indem sie es ignorieren, sondern indem sie es mit bewußter Willenssteigerung überwinden. Diese Überwindung aber kostet Kampf. Eben darin, daß die Tagesbühne von jedem ihrer Künstler wie von jedem ihrer Besucher diesen Kampf fordert, daß jeder mitarbeiten muß, um ihr ihre Bedeutung zu geben und zu bewahren, liegt einer ihrer größten Vorzüge, liegt ihr produktiver Wert. Aufgabe des verantwortlichen Theaterleiters ist es, zunächst durch den Aufbau des Repertoires die notwendigen Voraussetzungen für solche Zusammenarbeit zu schaffen, Aufgabe des Publikums und der Kritik ist es dann, die gegebenen Möglichkeiten durch verständnisvolles und williges Mitgehen auszunutzen und so eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Gebenden und Empfangenden zu schaffen.

DIE KUNSTDEBATTE

(1918)

Die Abgeordnetenhaus-Sitzungen vom 8. und 10. Juni 1918 haben gelegentlich der Besprechung des Kultus-Haushalts eine bemerkenswerte Erörterung über allgemeine und besondere Angelegenheiten des deutschen Kunst-, Theater- und Musiklebens gebracht. Bemerkenswert nicht wegen eindringender Sachkenntnis und Urteilskraft der Redner, von denen nur der Sozialdemokrat Haenisch die Einsicht besaß, zu erklären: „Es ist durchaus nicht die Aufgabe eines Abgeordneten, über alles zu reden, und vor allem sollte auch ein Abgeordneter über solche Fragen nicht reden, von denen er wenig oder gar nichts versteht.“ Mit diesen Worten könnte man die ganze umfangreiche Debatte als erledigt gelten lassen. Der Eifer indessen, mit dem die Redner aller Fraktionen bei der Sache waren, die Mannigfaltigkeit der angeschnittenen Themen und die politische Bedeutung der Tribüne des Abgeordnetenhauses rechtfertigen trotz des mageren sachlichen Ergebnisses der Verhandlungen eine Stellungnahme. Das Neue und Erfreuliche — allerdings das einzig Erfreuliche — war die offenbar auf allen Seiten vorhandene Überzeugung von der kulturpolitischen Bedeutsamkeit unseres öffentlichen Kunstlebens, eine Überzeugung, die diesmal mit elementarer Gewalt zum Ausdruck drängte und die eigentlich tragende Kraft der Debatte bildete. Um ihretwillen, um der in ihr eingeschlossenen grundsätzlichen Erkenntnis willen darf man die diesmaligen Verhandlungen als bedeutsam ansehen, so belanglos, kindlich, zum Teil sogar durch offenbarte Urteilslosigkeit beschämend die einzelnen Reden auch waren. Bis zum Erscheinen des amtlichen Protokolls durfte man hoffen, der ausführliche Bericht werde manches, was gar zu unglaubhaft schien, in mildere Beleuchtung rücken. Leider ist das Gegenteil der Fall. Je genauer sich die Verhandlung darstellt, um so deprimierender wirkt

der Widerspruch zwischen gutem Willen zu fördernder Kritik des Kunstlebens und absolutem Mangel an sachlicher Einsichtsfähigkeit. Es sind Äußerungen gefallen — gedacht sei nur der schnell berühmt gewordenen „Dreimäderlhaus-Rede“ des Abgeordneten Heß *) — über die man noch beim Lesen schamrot wird. Um so nötiger scheint es, diese Debatte im öffentlichen Gedächtnis zu behalten. Rüsten die Herren Abgeordneten wieder einmal zur Kunstdebatte, so mögen sie sich daran erinnern, daß sie der guten Sache einen schlechten Dienst erweisen, wenn sie sich selbst lächerlich machen.

In einem Punkt freilich muß auf mildernde Umstände angetragen werden. Der Abgeordnete Heß, der Hauptheld der Verhandlungen, hatte angeblich die Berliner Musikkritik der Oberflächlichkeit angeklagt und dadurch mehrere Proteste von Berliner Kritiker-Vereinigungen veranlaßt. Dem Wortlaut nach lautet seine Äußerung: „Was an musikalischer Kritik in Berlin geboten wird, ist mit rühmlichen Ausnahmen recht oberflächlich.“ Liest man diese Wendung im Zusammenhang mit dem Vorangehenden und Folgenden, so sieht man, daß es Heß lediglich um einen lokalpatriotischen Gruß an seine Vaterstadt Köln zu tun war und daß ihm beleidigende Nebenabsichten ferngelegen haben. Zudem muß jeder unvoreingenommene Sachkundige zugeben, daß Heß, der ja „rühmliche Ausnahmen“ ausdrücklich hervorhebt, hier objektiv recht hat. Die Berliner Musikkritik leidet unter der Überfülle des zu verarbeitenden Stoffes, unter dem ge-

*) Laut amtlichem Protokoll sagte Herr Heß u. a. folgendes: „Ist es z. B. nicht bezeichnend und ein gutes Zeichen für unser Volk, daß so köstliche Harmlosigkeiten wie das „Dreimäderlhaus“ in Deutschland so viele Aufführungen haben erleben können? Allerdings, das habe ich auch schon mal gehört, daß inzwischen drei Garnituren von Schauspielern über der geisttötenden Monotonie von chronischem Blödsinn befallen sein sollen. Höchst beklagenswert. Aber, wenn Sie das Stück an sich betrachten, so harmlos, so rein: wirft das nicht auf den Kern unseres Volkes ein recht gutes Licht? Und derartige Sachen ließen sich noch eine ganze Reihe anführen.“ So und ähnlich weiter sprach der Abgeordnete Heß 1918. Die ganze Rede ist ein Kulturdokument und muß um so mehr vor Vergessenwerden geschützt bleiben, als Herr Heß bis zur Gegenwart (1922) Fraktionsredner des preußischen Zentrums in Kunst- und Theaterangelegenheiten ist.

ringen Raum, den selbst in Friedenszeiten die hauptsächlich auf Nachrichtendienst eingestellten Berliner Blätter der Kritik anweisen. Zudem bezahlen die meisten Berliner Zeitungen ihre Musikkritiker so unzureichend, daß diese sich vorzugsweise durch andere Arbeiten ernähren müssen und abends bereits ermüdet den Weg zu ihren drei bis vier Konzerten antreten. Das sind Mißstände, die jeder mit den Verhältnissen Vertraute kennt, und unter denen gerade die Ernsthaften schwer leiden. Bei aller Rücksicht auf Wahrung von Standesinteressen ist nicht einzusehen, warum, wenn eine solche Angelegenheit einmal öffentlich erörtert wird, sofort Verletzung der Standesehre proklamiert werden muß, anstatt daß man vorhandene Übelstände ruhig zugibt und Beseitigung der Ursachen verlangt. Diese liegen ja nicht in den Personen, sondern in den Verhältnissen. Wenn wir immer gleich mit Standes-Gefühlsaufwallungen antworten, auch wo sie sachlich nicht erforderlich sind, so machen wir jede tieferdringende Diskussion und damit auch jede Besserung unmöglich.

Im übrigen beweist der Fall, wie „oberflächlich" Heß selbst gesprochen hat. Hätte er die hier angedeuteten Ursachen nur kurz erwähnt, so wäre damit seiner Äußerung alles auch dem Schein nach Verletzende genommen worden, und die Debatte hätte eine sichere Grundlage gewonnen. Statt dessen genießen wir eine stark nach Vereins- und Freundschaftshuberei schmeckende Beweihräucherung interner Kölner Verhältnisse, deren Erörterung das Abgeordnetenhaus in den engen Stimmungskreis eines Stadtparlaments zwängt.

Abgesehen von dieser Episode bieten die Reden noch Anlaß genug zu satirischen Glossen. Der Zentrumsabgeordnete Heß leistet sich außer der klassischen Äußerung über das „Dreimäderlhaus" noch breitspuriges dilettantisches Gefasel über deutsche Schauspielkunst, der Fortschrittler Dr. Runze hat Gutzkows Bedeutung für die deutsche Bühne

herausgefunden, erwartet von der vermehrten Pflege der Musikballade eine Art Geschmacksregeneration und gibt eine lange Philippika mit unfreiwillig erheiternder musikästhetischer Begründung gegen die deutsche Kaiserhymne zum besten. Auch den Streit über Hasenclevers „Sohn" kann man nur mit Kopfschütteln verfolgen. Zum Glück gelangt das Haus neben all diesen Entgleisungen doch zur Erörterung einiger Fragen, für deren Erledigung es wirklich kompetent und deren Behandlung notwendig ist. Da es weniger darauf ankommt, die Blößen der Verhandlung noch stärker zu unterstreichen, als das grundsätzlich Gute daran hervorzuheben, um so auf die Möglichkeit fruchtbarer Weiterentwicklung hinzudeuten, sei jetzt der erfreulichere Teil der Debatte betrachtet.

Der Abgeordnete v. Bülow, der als Berichterstatter dieser Gruppe des Beratungsplanes amtiert, hebt zutreffend hervor, daß das Theater den eigentlichen Mittelpunkt der Diskussion bildet, und daß sich die Behandlung von Kunstfragen gegenwärtig tatsächlich um den Gesamtkomplex der Theaterangelegenheiten gruppiert. Er hat deswegen in der Kommission die Frage angeregt, eine besondere ministerielle Stelle zur „Pflege der Volksunterhaltung" zu schaffen. Haenisch geht noch weiter und wünscht die Errichtung eines Ministeriums der schönen Künste. Über die Zweckmäßigkeit einer solchen Neuordnung gehen die Ansichten der Parteien noch auseinander. Einig aber scheinen alle darüber zu sein, daß die jetzige Teilung der Kunstangelegenheiten zwischen dem Kultusministerium und dem die Polizeiaufsicht führenden Ministerium des Innern ein unhaltbarer Zustand ist, und daß eine Entscheidung zugunsten des Kultusministeriums angestrebt werden müsse. Damit ist eine Angelegenheit zur Sprache gebracht worden, deren bisherige unzulängliche Erledigung unser öffentliches Kunstleben stark gehemmt hat. Die allgemein vorherrschende Stimmung für die Abtrennung aller Kunstangelegenheiten vom Ressort des

Polizeiministers ist als erfreuliches Symptom zu bewerten. Hoffentlich gelangt sie in absehbarer Zeit über das Stadium wunschhafter Anregung hinaus zu gesetzgeberischer Gestaltung. Der leidige Streit um die Theaterzensur, für den wieder eine Reihe sehr drastischer Beispiele erbracht wurden, könnte dadurch, wenn nicht beigelegt, so doch einer aussichtsvolleren Lösung nahegebracht werden, als sie unter Beibehaltung des jetzigen Zwitterzustandes möglich ist. Ob dann die Ordnung der Kunstangelegenheiten weiterhin als besondere Aufgabe dem Kultusministerium unterstellt oder ob sie einem eigenen Ministerium zugewiesen werden soll, ist eine Frage, für deren praktische Lösung heut die Zeit wohl noch nicht gekommen ist. Zweckmäßiger und richtiger erscheint es, gleich ganze Arbeit zu machen, zumal keine Gewähr gegeben ist, daß an der Spitze des Kultusministeriums stets ein dem Sondergebiet der Kunst zugetaner und einsichtsvoller Mann stehen wird.

Ihm in erster Linie ist es wohl zu danken, wenn auch in den die bildende Kunst berührenden Fragen der Ausfuhr und Inventarisierung des Kunstbesitzes, der Verwertung von minder wertvollen Werken sowie der Nutzbarmachung des Kinos Entscheidungen angestrebt werden, die das Nützliche mit dem ideell Wünschenswerten zu vereinen trachten. Bemerkenswert ist auch, daß der Minister den Zielen des Theaterkultur-Verbandes „volle Beachtung" schenkt. Über diesen Verband ist sehr eingehend gesprochen worden, und zwar, wie der Bericht zeigt, mit Anerkennung von den Rednern sämtlicher Parteien. Die Sprecher des Zentrums und der Konservativen haben sich dabei aus taktischen Gründen anfänglich einige Zurückhaltung auferlegt. Indessen zeigte der Verlauf, daß der früher vielverbreitete und tendenziös genährte Verdacht, der Verband sei eine klerikal antisemitische Gründung mit kunstfeindlichen, reaktionären Unterströmungen heut keinen Boden mehr findet. Wenn einzelne Fürsprecher des Verbandes, namentlich von

konservativer Seite, ihren Reden ästhetische Urteile einflochten, die man nicht überall teilen wird, so sind diese doch nur als persönliche Meinungsäußerungen anzusehen, für die Haltung des Verbandes weder verbindlich noch maßgebend und von den Rednern selbst sicherlich nicht so gemeint. Angesichts der allgemeinen Zustimmung gewinnt das abschließende Wort des Ministers besondere Bedeutung: „Ich habe nur den lebhaften Wunsch, daß der Theaterkultur-Verband möglichst bald zu weiteren Taten übergeht.“ Als solche Tat des Gesamtverbandes ist zunächst eine umfassende Organisation des Wandertheaterwesens in Aussicht genommen. Vom Kampf gegen das Agententum, der ebenfalls einen wichtigen Programmpunkt bildet, war diesmal nicht die Rede, diese Angelegenheit gehört auch nicht zur Haushaltsbesprechung des Kultusministeriums. Auf die Verpflichtung der Städte und Gemeinden zur Erhaltung ihrer Theater als Bildungsstätten hat bei der Würdigung der Verbandsbestrebungen der Abgeordnete v. Bülow noch besonders hingewiesen. Im ganzen zeigen die Verhandlungen, daß das positive Programm des Verbandes im guten und versöhnlichen Sinne allmählich durchdringt und Gemeinbesitz wird, die Weiterarbeit diesem Ziele zu ist Aufgabe der Ortsverbände.

Der Abgeordnete Runze hat den guten Wunsch ausgesprochen, daß nicht Hofleute, sondern Fachleute an die Spitze von Hoftheatern gestellt werden möchten. Hoffen wir, daß er und mancher der diesjährigen Etatredner konsequent genug sein wird, um einzusehen, daß auch nur Fachleute über Fachangelegenheiten öffentlich sprechen sollten. Für den Politiker, der die Kunst liebt, von ihrem Wert überzeugt ist und ihr als Abgeordneter nutzen will, gibt es immer noch Wege genug. Nur hüte er sich vor Werturteilen und persönlichen Geschmackskundgebungen. Durch sie begibt er sich nicht nur in Gefahr, in der er dann nach dem Sprichwort umkommt — er nimmt auch dem politischen,

an sich vielleicht richtigen und beachtenswerten Teil seiner Ausführungen Gewicht und Eindruckskraft. Wenn wir aus der diesjährigen Debatte sämtliche kunstästhetischen Bemerkungen und Geschmacksbekenntnisse streichen könnten, wäre sie nicht nur erfreulich kürzer, sondern vor allem um ein gut Teil wirkungsvoller. So wie sie nun einmal ist, müssen wir uns mit der süßsauren Erkenntnis begnügen, daß aus ihr zwar viel Teilnahme aber wenig Verständnis für die Kunst spricht. Wenn aber sogar die Herren Abgeordneten so ungeniert ins Blaue hinein reden, gestützt allein auf das edle Bewußtsein ihrer Liebe zur Kunst — wird dadurch nicht dem allgemeinen urteilslosen Kunstgeschwätz Tür und Tor geöffnet? Hier wäre eine sehr wichtige Aufgabe für den politischen Redner: erzieherisch und urteilsbildend zu wirken nicht durch das, was er sagt, sondern durch das, was er in Erkenntnis seiner sachlichen Unzuständigkeit mit respektvollem Schweigen übergeht.

DIE NEUEN STUTTGARTER HOFTHEATER

(1912)

Kürzlich sind zwei Bühnen eingeweiht worden, deren Eröffnung als wichtiges Ereignis in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters gebucht werden muß. Nicht nur, weil hier alle technischen Hilfsmittel, die unsere Zeit dem Bühnenpraktiker zur Verfügung stellt, in kluger Anordnung verwendet wurden, nicht nur weil die architektonisch dekorative Form des Baues die heutigen Ansprüche an Eleganz und Behaglichkeit auf geschmackvolle Art befriedigt. Das wären anerkennenswerte Vorzüge, die indessen für sich allein keine interlokale Beachtung fordern könnten. Das Neue, allgemein Interessierende besteht in dem Prinzip der Anlage des Baues, der künstlerischen Zweckbestimmung der einzelnen Teile und den für die Ausgestaltung der Räume maßgebenden Anschauungen über Wesen und Ziele unserer Theaterkunst. Die Stuttgarter Bühnen repräsentieren also in baulicher Form die künstlerischen Gestaltungskräfte, die in der Gegenwart schöpferisch wirken. Die Tatsache, daß es dem Architekten gelang, diese Kräfte zu erkennen, sie im Plan und in der Ausführung seines Werkes sichtbar zu machen, kennzeichnet ihn als einen Baukünstler, der ein feines Organ für die Ansprüche und Fähigkeiten der Zeitgenossen hat. Eben dadurch aber mußte er sich zugleich von den Schwächen der Mitlebenden abhängig machen. So entstand ein Werk, das in der Gesamtheit seines vielgliedrigen Organismus alles zum Ausdruck bringt, was wir heut künstlerisch und technisch können und. — was wir nicht können.

Die äußere Anordnung — Magazin und Verwaltungsgebäude zwischen den flankierenden beiden Theatern — ist ein Triumph des Zweckmäßigkeitsprinzips. Von tieferer Bedeutung ist die Idee, beide Bühnen gleichmäßig der

Oper und dem Schauspiel zu widmen und dadurch die ins Monumentale strebenden Werke beider Gattungen auf der großen, die auf intime Wirkungsdistanzen berechneten Schöpfungen auf der kleinen Bühne, vor einem eng geschlossenen Zuschauerkreis zur Darstellung zu bringen. Damit ist die bisherige, grob äußerliche Scheidung in großes Opernhaus und kleineres Schauspieltheater korrigiert. Unser Empfinden, das die Werke mehr nach ihrem allgemeinen ästhetischen Charakter als nach der speziellen Materie der Darstellung gruppiert, sträubt sich dagegen, die Feinheiten einer Mozartschen Partitur, die zarten Reize der „Gesangs"-Oper in den Räumen der „großen Oper" zerflattern zu lassen, es wehrt sich aber auch dagegen, die heroischen Gestalten Shakespeares und Schillers von der engen Umrahmung der Durchschnitts-Schauspielbühne erdrückt zu sehen. Ein Austausch von Fall zu Fall war hier geboten. Ihn zuerst als Grundsatz für die architektonische Gestaltung praktisch proklamiert zu haben, ist das Verdienst Max Littmanns. Er lehnt sich dabei an eine namentlich in großen Städten längst vergessene Vergangenheit an, die für Oper und Schauspiel nur eine Bühne hatte, fügt dieser Wiederherstellung der alten Zusammengehörigkeit aber die verfeinernde Unterscheidung des monumentalen und intimen Stiles bei.

Die Schwierigkeit der architektonischen Gestaltung lag nun in der Aufgabe, die beiden verschiedenen Bühnenstilarten entsprechend räumlich zu charakterisieren. Es kam also darauf an, nicht nur ein „großes" und ein „kleines", sondern ein monumentales und ein intimes Haus zu schaffen. Die Lösung dieser Aufgabe ist Littmann da gelungen, wo er sich in den Dienst der heutigen schaffenden Kunst gestellt, ihren Forderungen nachzukommen gesucht hat: beim kleinen Haus. Sie ist ihm da nicht gelungen, wo er den Fingerzeigen des schöpferischen Genius nicht gefolgt ist, sondern sich der Konvention untergeordnet, Kompromisse abgeschlossen hat: beim Entwurf des großen Hauses. Die

Gegenwart hat keinen Künstler des Monumentalen, der dem Architekten Anregungen und Winke hätte geben können. Der letzte und zugleich größte Meister dieser Art war Wagner, der für seine Schöpfungen das Amphitheater verlangt und die Richtigkeit dieser Forderung auch praktisch nachgewiesen hat. Littmann weiß das wohl, hat er doch selbst als Erbauer von Amphitheatern seinen Ruf begründet. Die Praxis, oder sagen wir: die Ansprüche des Alltages haben ihn in seinen Überzeugungen wankend gemacht. In der Denkschrift über die Erbauung der Hoftheater in Stuttgart setzt er sich eingehend mit der Frage „Amphitheater oder Rangtheater" auseinander. Er kommt nach einer eingehenden Würdigung der Vorzüge des Amphitheaters zu dem Resultat, daß es sich vorzugsweise zu Festspielen eigne, außerdem da gut zu heißen sei, „wo — wie im Volkstheater — alle Rang- und Klassenunterschiede fallen und das demokratische Prinzip durch die Einheit der Plätze versinnbildlicht werden soll. . . . Überall da aber, wo es sich um ein Repertoire-Theater handelt, das den verschiedensten Kunstgattungen zu dienen hat, und bei dem die . . . Art der wiederzugebenden Dichtungen und Kompositionen einen intimen Raum verlangen, da, wo eine Teilung der Besucher aus gesellschaftlichen oder anderen Gründen wünschenswert erscheint, oder wo eine sehr beschränkte Baustelle zur Verfügung und wo — wie bei einem reinen Geschäftstheater — die Baukosten auf ein Minimum herabgedrückt werden müssen, überall da wird der Architekt nicht umhin können, immer wieder beim Rangtheater anzuknüpfen."

Man liest zwischen den Zeilen dieser Argumentation eine Entschuldigung für die Wahl des Rangtheaters. Der einzige künstlerisch stichhaltige Grund: der Hinweis auf die gelegentliche Notwendigkeit intimer Wirkungen, kam bei dem „großen Haus" in Stuttgart nicht in Betracht. Die Bezugnahme auf die „Teilung der Besucher aus gesellschaftlichen Gründen" ist ebenfalls nicht angebracht, denn

wenn man aus Rücksicht auf lokale Verhältnisse einer solchen Teilung nicht entraten zu dürfen glaubte, so hätten sich auch beim Amphitheater durch besondere Gruppierung der Reihen, ähnlich wie überall im Konzertsaal, Abstufungen herstellen lassen. Höfischen Ansprüchen hätten die nach Bayreuther Muster anzulegenden Fürstenlogen Genüge getan. Die amphitheatralische Form des Zuschauerraums aber wird innerlich durch den Stil des monumentalen Dramas bedingt, das in seiner Wirkung auf die große, ungeteilte Fläche berechnet ist und im Rang- und Logentheater die ungebrochene Einheitlichkeit des Totaleindrucks einbüßt.

Man braucht, um die Richtigkeit dieser theoretischen Darlegungen zu erproben, nur das Stuttgarter „große Haus" zu betrachten. Zweifellos ein sehr hübsches, geschmackvoll ausgestattetes Theater, vornehm, wenn auch etwas eintönig im Zusammenklang der Grundfarben Silber, Gelb und Grau, komfortabel und behaglich eingerichtet. Als künstlerische Form im ganzen aber ein Klischee, ohne prägnante Physiognomie, ohne charakteristischen Zweckausdruck, kein stimmungschaffender Raum für das monumentale Drama, sondern ein angenehmer gesellschaftlicher Versammlungsort zur Theater-Unterhaltung.

Daß eine solche Kritik des Littmannschen Baues keineswegs die absolute Verwerfung des Rangtheaters in sich schließt, beweist das „kleine Haus". In ihm hat Stuttgart eine Bühne von so eigenem Zauber erhalten, daß andere deutsche Städte mit Neid auf diesen Besitz der schwäbischen Residenz blicken müssen. Der Zug unserer Zeit zum Kleinen, Intimen, der Sinn für die Reize des Interieurs, die neuerwachende Liebe für das Theater, das nicht Drama, sondern Spiel ist, hat hier einen architektonischen Ausdruck gefunden, wie er überzeugender und zugleich kunstvoller kaum zu fassen war. In diesem Fall ist auch das aristokratische Stilprinzip des Rangtheaters wieder zu berechtigter Geltung gelangt. Es gehört zum

Dekor der Kunstgattung, die hier gepflegt werden soll. Mit seiner schichtenden Teilung der Besucher bietet es ein Schauspiel im Schauspiel, gleichsam einen archaistischen Regie-Effekt, der um so mehr wirkt, als die farbige Einkleidung des Hauses: der Wechsel zwischen den ruhigen Tönen der braunen Holztäfelung und der grünen Stoffbespannung, sowie die geschlossene Einfachheit der räumlichen Gliederung das Ganze, trotz der Anlehnung an die alte Form, als eine im besten Sinne modern produktive Leistung kennzeichnet.

Ein Unternehmen von so weittragender grundsätzlicher Bedeutung konnte kaum in allen Teilen gleichmäßig gelingen. Dem Architekten ist es als bleibendes Verdienst anzurechnen, daß er in der Idee der Anlage neue Bahnen gewiesen und auf diesen durch die Gestaltung des kleinen Hauses einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts getan hat. Außer dem ästhetischen aber ist das kunstwirtschaftliche Moment als wichtiger Faktor noch in Rechnung zu stellen. Durch ein in dieser Einmütigkeit seltenes Zusammenwirken von Krone, Staat, Stadt und Bürgerschaft ist ein Werk ermöglicht worden, das ungeachtet aller Einwände eine imposante Kundgebung gemeinsamen, ins Große zielenden Wollens bedeutet. Daß sich ein solcher Vorgang nicht in der Zentrale des Reiches, nicht in einer der reichen Handelsstädte, sondern in einer verhältnismäßig kleinen Residenz abspielt, mahnt daran, welche hohe Kulturwerte der deutschen Kunst gerade durch die geistige Regsamkeit der äußerlich minder auffallenden Städte im Laufe der Jahrhunderte zugewachsen sind und läßt hoffen, daß dieses vorwärtsdrängende Selbstbewußtsein abseits gelegener Kunstzentren auch weiterhin fördernd, zum Nacheifern spornend wirke.

DIE OPERNSZENE

(1913)

I.

Die Opernszene ist das Schmerzenskind der modernen Inszenierungskunst. Nicht daß man sie vernachlässigte oder mißachtete, daß man die Bedeutung der ihr gestellten Aufgaben unterschätzte. Allerorten regen sich Versuche, werden Anregungen laut. Was fehlt, ist die Fähigkeit, diese Versuche und Anregungen über das Niveau des Experimentes hinauszuheben, die verstreuten, oft einander widerstreitenden Einzelkräfte zu sammeln und sie einem gemeinsamen Zweck dienstbar zu machen. Um das zu können, müssen wir uns zunächst dieses Zweckes selbst bewußt werden. Wir müssen wissen, wohin wir marschieren wollen, ehe wir daran gehen können, die Wege zu bestimmen.

Voraussetzung für die Zweckbestimmung ist die grundsätzliche Scheidung zwischen Opern- und Schauspielbühne. Die Schauspielbühne, als die hinsichtlich der verwendeten Kunstmittel dem realen Leben unmittelbar verwandte, weist eine nahezu ebenso formenreiche Abstufung der Gattungen auf, wie die Wirklichkeit Anregungen und Muster bietet. Vom anschaulichen Realismus bis zur erdenfernen Vision vermag sie jeder Absicht des dichterischen Gestaltungswillens Ausdruck zu geben und stets eine neue Art poetischer Anschauungsart zu zeigen. Die Gattungen des Schauspiels sind ebenso unzählbar wie die Erscheinungen der Wirklichkeit, an die es sich anlehnt und die es, je nach dem Willen des Dichters, zur künstlerischen Form umbildet. Angesichts dieser Mannigfaltigkeit der Gattungen, die noch dadurch gesteigert wird, daß sie die Erzeugnisse von vier Jahrhunderten verschiedenster Kultur umfaßt, wird man überhaupt nicht wagen dürfen, nach grundlegenden Allgemeinregeln für die Schauspiel-Inszenierung zu suchen. Man wird die Schauspielbühne, je nach der Art der Literaturgattung, die ge-

pflegt werden soll, sich spezialisieren lassen und dann erst einen der einzelnen Gattung entsprechenden Inszenierungsstil schaffen können.

Auch in der Oper gibt es Gattungsunterschiede zwischen Drama und Komödie, italienischer, französischer und deutscher, heroischer, großer und romantischer Oper, vom Singspiel und der Operette nicht zu reden. Aber diese Unterschiede sind — abgesehen davon, daß die nicht annähernd dem Schauspiel entsprechende Gebrauchsliteratur nur die Produktion von anderthalb Jahrhunderten umfaßt — nur mittelbar Spiegelung einer Verschiedenheit der Lebenserscheinungen. Künstlerisch angesehen bedeuten sie Stilunterschiede lediglich sekundärer Art. Die Oper als Kunstform steht zum realen Leben in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis. Durch das Ausdrucksmittel, das ihr entscheidendes Charakteristikum ist: durch die Musik wird sie von vornherein einem so strengen Stilisieruns-prozeß unterworfen, daß die Verschiedenheiten der Gattungen untereinander nebensächlich erscheinen gegenüber dem grundlegenden Unterschied zwischen dem musikalischen und dem rezitierten Bühnenwerk. Hier hören alle Vergleichsmöglichkeiten auf. Die Oper als Kunstform steht dem Schauspiel so fremd gegenüber, daß sie die Gesetze ihrer bühnenmäßigen Darstellung unmöglich aus den nämlichen Quellen schöpfen kann wie dieses.

Die Gegensätzlichkeit zwischen Oper und Schauspiel zeigt sich nicht nur äußerlich an dem durch die Musik bedingten Unterschied im ökonomischen Aufbau und in der Entwicklung des künstlerischen Organismus. Sie tritt vor allem hervor in der inneren Verschiedenheit des Dargestellten, das in der Oper an Stelle des begriffsmäßig das gefühlsmäßig geleitete Empfinden und an Stelle einer der Wirklichkeit nachgebildeten eine jede Wirklichkeit bedingungslos verneinende Kunst setzt. Selbst da, wo die Oper sich dem Naturalismus zu nähern scheint, wie in den Werken der

italienischen und französischen Veristen, bleibt sie in der Wirkung denaturalistisch. Wenn die Erzeugnisse dieser Richtung in der Oper erheblich niedriger einzuschätzen sind als im Schauspiel und einen absoluten Tiefstand der Produktion bezeichnen, so erklärt sich das aus der Tatsache, daß hier mit den Mitteln der Oper ein Zweck verfolgt wird, der den elementaren Daseinsbedingungen dieser Kunstgattung entgegengesetzt ist.

In der Oper — begreifen wir unter diesem Sammelnamen sämtliche Arten: ältere Oper, musikalisches Drama, Schau- und Lustspiel — ist demnach das für die ästhetische Wirkung Maßgebende die Musik. Freilich darf man aus dieser Erkenntnis nicht die Folgerung ziehen: weil die Musik das primäre Existenz- und Wirkungselement der Oper ist, darf diese nur als musikalisches Erzeugnis bewertet werden. Eine Oper, der gegenüber das möglich wäre, könnte man bestenfalls als mißlungenes sinfonisches Werk ansehen. In der Tat gibt es in der Weltliteratur keine Oper, die sich dauernd nur dank ihrer Bedeutung als Musikstück behauptet hätte. Es sind noch zwei andere Faktoren, deren Mitwirkung erst den organischen Eindruck des Opernwerkes feststellt. Will man die Entwicklung des Opernkunstwerkes und damit der Operninszenierung geschichtlich ästhetisch charakterisieren, so kann man sagen, sie wird bestimmt durch den Wechsel im Machtverhältnis dieser drei Faktoren: Musik, Bild und Handlung.

Es mag befremden, daß das Bild, scheinbar das indirekte Ergebnis der Handlung, als selbständig eingeschätzt wird. Das Bild in der Oper ist indessen nicht Ergebnis, sondern Vorbedingung der Handlung. Die Musik, die gefühlsmäßige Mittlerin der Empfindungen, sucht, um sich auch anderen Sinnen als nur dem Ohr mitzuteilen, zunächst nach der Möglichkeit eines Einflusses auf das Auge. Die Gehörswirkung, die als solche allein die Absichten des Schaffenden nicht restlos auszudrücken vermag, setzt sich

in das ergänzende, durch Linie und Farbe dargestellte, aber noch unbewegte Bild um. Diese Unbewegtheit des Bildes ist ein wichtigeres Merkmal der Oper, dessen die Musik häufig bedarf, um frei ausschwingen zu können. Die Bewegung durch die äußere Handlung kommt erst als drittes, letztes Moment in Betracht — als Bindung der Bilder und so als äußerlich sinnfälligster Ausdruck der fortschreitenden Entwicklung. Der ästhetische Vorgang ist demnach dem beim Schauspiel gerade entgegengesetzt: hier ist die Handlung das Primäre, das Bild das Ergebnis der Handlung, der gefühlsmäßige Eindruck die letzte, häufig nur zart und indirekt angedeutete Folge. In der Oper gilt die umgekehrte Ordnung, da hier das Geheimnisvollste schon in der Musik vorweg genommen und durch Bild und Handlung nur noch ergänzt und verdeutlicht oder auch begreiflich gemacht werden soll.

Aus diesem Verhältnis der einzelnen Ausdruckselemente ergibt sich das Problem der Operninszenierung. Sie ist eigentlich ein Vergröberungsprozeß, bei dem es darauf ankommt, zarteste, in ihrer Wirkung durchaus persönliche Eindrücke zu veräußerlichen und zu verallgemeinern. Der Operninszenierer ist daher in höherem Maße als der des Schauspiels der Gefahr ausgesetzt, die Empfindungen seines Publikums zu verletzen. Während dem Inszenierer des Schauspiels die Aufgabe zufällt, den naiven Zuschauer an den Dichter heranzuführen, ihn erkenntnisfähig- und -bereit zu machen, muß der Inszenierer der Oper von der durch die Musik im Augenblick gegebenen Vereinigung von Hörer und Tondichter ausgehen und einen Weg suchen, der das individuelle Mysterium der musikalischen Hypnose nicht stört, nur die Verbildlichung des Notwendigen, sinnlich Faßbaren erstrebt. So kann seine Tätigkeit stets nur auf die Erzielung andeutender Wirkungen gerichtet sein. Tatsächlich liegt das wichtigste Problem der Operninszenierung in der Frage nach der Grenze dieses Anzudeutenden. Die

Fehler, die gemacht werden, ergeben sich entweder aus einer grundsätzlichen Verkennung der andeutenden Funktion der Opernszene oder aus einer unrichtigen Festsetzung der Richtlinien, denen die andeutende Gestaltung zu folgen hat.

Der erstgenannte Irrtum kommt häufiger vor und ist, weil er die Operninszenierung von vornherein auf eine falsche Basis stellt, der gefährlichere. Er läßt sich, allgemein gesprochen, dahin charakterisieren, daß durch ihn an die Stelle der andeutenden, ergänzungsbedürftigen die selbständige szenische Wirkung tritt. Diese Selbständigkeit, die das musikalische Element zurückdrängt, es zum Stimmungsträger herabsetzt oder ganz überflüssig macht, kann erreicht werden durch zu starke Hervorhebung entweder der Handlung oder des Bildes, oder durch die Vereinigung beider zu einer Bühnenwirkung, die der Musik als etwas gleichberechtigt Eigenes, daher innerlich Fremdes gegenübersteht.

Die primitivste Art der Inszenierung geht naturgemäß von dem sinnlich gröbsten Teil des Werkes: von der Handlung aus. Schon die äußere Ähnlichkeit der Oper mit dem Schauspiel (eine Ähnlichkeit, die sich allerdings darin erschöpft, daß beide auf einer Bühne theatermäßig dargestellt werden), mußte den Gedanken nahelegen, diese Ähnlichkeit so weit wie möglich für die Praxis nutzbar zu machen. So wurde ein Regisseur bestellt, der gemeinsam mit einem Dekorationsmaler und einem Beleuchtungsinspektor den Inszenierungsplan entwarf. Das Ziel seiner Tätigkeit war, auf korrekte Ausarbeitung der dramatischen Handlungsmomente, zweckmäßige Gruppierung der Singenden, richtige Auftritte und Abgänge, situationsgemäße Bewegungen zu achten. Da indessen die Oper keine fortschreitende, ständig in Bewegung befindliche Handlung aufweist wie das Schauspiel, vielmehr ihre Handlung, vom Standpunkt des dramatischen Regisseurs aus gesehen, sich aus einer Reihe von äußeren Ruhepunkten, Arien, Ensembles zusammensetzt, bot sie den produktiven Regietalenten kein

sonderlich anregendes und anreizendes Betätigungsfeld. So wurde es Sitte, die Operninszenierung erfahrenen, praktisch gewandten Sängern zu überlassen. Was diese boten, war allerdings eine Andeutung der Handlung, aber eine Andeutung, die nicht auf vollkommener Übersicht über das Werk beruhte, sondern eine Mischung von Unbeholfenheit und Routine bedeutete. Daß diese Regie-Methode für die vorwagnerische Oper, zum Teil noch für diese selbst bis in die Gegenwart hinein sich halten konnte, erklärt sich teils daraus, daß das Publikum nicht dazu erzogen war und es vielfach heut noch nicht ist, eine Oper als einheitliches Kunstwerk zu erfassen. Im einzelnen boten hervorragend begabte Sänger stets persönlich fesselnde Leistungen, während die Ensembles nicht szenisch-musikalisch, sondern vorwiegend musikalisch angesehen wurden. Wo sie, wie in der älteren Oper, Anlaß zu besonderem Schaugepränge gaben, erforderten sie einen rein dekorativen, auf französischer Tradition ruhenden und überall geläufigen Bühnenstil. Tradition war überhaupt ein wichtiges Hilfsmittel der alten Inszenierung. Diese Tradition ruhte teils auf den Überlieferungen der bis in das 19. Jahrhundert hinein in Deutschland (namentlich Wien und Dresden) wirksamen italienischen Oper, teils wurde sie aus Frankreich herübergebracht (Berlin unter Spontini und Meyerbeer).*) In der Spieloper aber war schon durch die allgemein übliche Heranziehung des musikalisch verwendbaren Schauspielerpersonals für die erforderliche szenische Belebung gesorgt, so daß die Sänger-Regisseure sich auf das Verwalten und Bewahren der im Kern sicherlich einstmals sachgemäßen und zweckentsprechenden Traditionen beschränken durften. Mit deren Hilfe konnten sie den gestellten Anforderungen Genüge tun, solange es nicht neuartige Aufgaben zu lösen galt.

*) Die Frage nach dem Ursprung dieser Tradition muß einer geschichtlichen Betrachtung vorbehalten bleiben. Sie würde darauf führen, daß jede künstlerisch produktive Epoche sich den ihrer Eigenart entsprechenden, organiseh einheitlichen Bühnenstil geschaffen hat.

Eine Änderung trat erst ein, als die hergebrachten Anschauungen über das Wesen der Oper ins Wanken kamen. Diese Änderung begann mit dem Eindringen von Wagners Werken in den Spielplan. Die daran sich anknüpfende Umgestaltung der Opernszene beschränkte sich indessen nicht auf die Aufstellung neuer Inszenierungsprinzipien für die neuen Werke. Sie gab den neuen Gesetzen rückwirkende Kraft und nahm sie zur Grundlage einer neuen Anschauung vom Wesen der Opernbühne überhaupt. Das Charakteristische dieser Anschauung läßt sich dahin kennzeichnen, daß sie den bisherigen Inszenierungsstilen: dem italienisch-kantabilen, dem französisch-dekorativen, dem deutsch-schauspielmäßigen ihre Selbständigkeit nahm, dafür unter Ausschaltung aller spezifisch nationalen Eigenheiten dem szenisch-dramatischen Element das Übergewicht gab.

In dieser Wandlung lag ein außerordentlicher Fortschritt der bisherigen Übung gegenüber, ein Fortschritt, dessen Bedeutung darin gipfelt, daß jetzt erst Ausübende wie Publikum dazu gebracht wurden, das Opernkunstwerk als dramatische Einheit zu empfinden und zu erkennen, während sich diese Erkenntnis bisher günstigstenfalls als unbewußte Nebenwirkung geltend gemacht hatte. Es lag indessen auch eine Gefahr in der rigorosen, auf Kunstwerke verschiedenster Art angewendeten Durchführung der neuen Prinzipien: die Gefahr einer allzu lebhaften, mehr und mehr den größten Teil des Interesses an sich ziehenden Pflege des äußerlich dramatischen Elementes, der sichtbaren Handlung.

Es würde zu weit führen, wollte man untersuchen, bis zu welchem Grade diese Gefahr durch Wagner selbst heraufbeschworen und in ihrer Entwicklung durch ihn gefördert wurde. Eines aber muß bemerkt werden: nicht seine Werke, nur seine Schriften konnten zu Mißverständnissen und Übertreibungen Anlaß geben, indem fanatische Anhänger die polemische Pointierung dieser Auseinandersetzungen nicht erkannten und übersahen, daß der kämpfende

Wagner in seinen theoretischen Abhandlungen die Mißstände der älteren, ihm entgegenstehenden Praxis schärfer angreifen und das Prinzipielle der eigenen Anschauungen schroffer hervorheben mußte, als es bei einer objektiven Würdigung der Gegensätze nötig gewesen wäre. Die Verkennung des Streitschriftencharakters der Wagnerschen Ausführungen hat bei bedingungslosen Anhängern und Nachbetern manchen Irrtum hervorgerufen und auch die Entwicklung der Opernszene in mancher Beziehung ungünstig beeinflußt.

Nun machte sich wie in der Produktion so auch in der Inszenierung eine Strömung geltend, die ihr Heil ausschließlich in der bewußten Ausarbeitung des szenisch dramatischen Teils sah und daher das Element in den Vordergrund schob, das als der Wirklichkeit am nächsten, dem inneren Ursprung der Oper aber am fernsten stehend erkannt wurde: die äußerlich sichtbare Handlung. Von dieser Handlung aus wurde die ganze Oper inszeniert. Die Rücksichtnahme auf sie ergab die leitenden Gesichtspunkte für den Regisseur. Man begnügte sich nicht damit, die bewegten Teile des Werkes möglichst lebendig und sinnvoll zu gestalten, man suchte die Oper durchweg als logisch begreifliche Szenenfolge aufzufassen und kam darauf, dieser Tendenz durch unmittelbare Bezugnahme auf die Musik den Anschein sachlicher Berechtigung zu geben. Man kann diese Art der Inszenierung im Gegensatz zu der vordem üblichen die musikalisch illustrative Inszenierung nennen. Ihr Prinzip ist bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Übersetzung der Partitur in szenische Bewegung. Von der Anschauung ausgehend, daß das Orchester die seelische Erregung am klarsten spiegele und daß es Aufgabe der Szene sei, diese Erregung zu sinnfälligem Ausdruck zu bringen, entwickelte sich eine Inszenierungsmethode, die darauf abzielte, jeden Rhythmus, jede charakteristische Instrumentalphrase, jedes Diminuendo und Cres-

cendo, kurz die gesamte musikalische Affektsprache in Gesten, Bewegungen oder andere szenische Formen umzusetzen.

Es bedarf keiner tiefgründigen Überlegung, um zu bemerken, daß die an sich richtige Erkenntnis vom Hervorsprießen der Szene aus der Musik mit falscher Konsequenz zum Rezept der Inszenierung gemacht wurde. Man kann den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen musikalischem Rhythmus und körperlicher Bewegung durchaus anerkennen, man kann Erziehungsmethoden, die sich die Pflege dieser Wechselbeziehungen zur Aufgabe stellen, als pädagogisch wertvoll und anregend schätzen, aber man muß sich dagegen wehren, daß daraus ein handwerkliches Schema zur Inszenierung musikalischer Werke abgeleitet werde. Denn handwerklich ist ein solches Schema, das eine künstlerisch originelle Inszenierung hemmt und einer geistlosen Manier das Feld überläßt. Ist es doch, sobald einmal die Parallelisierung von Musik und Szene als Gesetz proklamiert ist, ein gedanklich ebenso einfaches wie technisch spielerisches Geschäft, musikalische Phrasen in Gebärden umzusetzen und so die Belebung des Bühnenbildes mittels einfacher Übertragung des musikalischen Affekts in den körperlichen zu erzielen. Das Übertriebene dieser Inszenierungsmethode liegt darin, daß sie die Musik, indem sie ihre geheimsten seelischen Regungen plump verdeutlicht, ihrer gefühlsmäßigen Wirkung beraubt und sie zur illustrativen Begleiterin szenischer Vorgänge erniedrigt. Hand in Hand mit dieser veräußerlichenden Auffassung des musikalischen Ausdrucks geht eine doktrinäre Bevormundung des Zuschauers, der gezwungen wird, die musikalische Sprache einzig auf ihre Bedeutung für die Gebärdensprache hin zu erfassen, und dem durch aufdringliche Verdeutlichung die Möglichkeit benommen oder doch verringert wird, die eigene Empfindung und Phantasie in produktiver Mitarbeit sich betätigen zu lassen. Es erfolgt mithin in diesem Inszenierungssystem

eine szenische Festlegung der Werte, in deren Auffindung und Erkennung die persönliche Tätigkeit des innerlich teilnehmenden Zuschauers besteht. Der Inszenierer nimmt sich dieses Recht der Ausdeutung vorweg. Indem er die Szene zur Deuterin der Musik macht, beschränkt er deren Wirkung zum großen Teil auf einen Augeneindruck und macht dadurch die Oper im wahrsten Sinne zum Schaustück. Merkwürdig ist, daß diese, die musikalische Wirkung zugunsten der szenischen einengende Methode, deren konsequenteste Vertreterin die Bayreuther Bühne ist, sich aus einer Überspannung der Reformbestrebungen Wagners ergeben hat, daß also hier eigentlich der Musiker selbst den Grund gelegt hat zu einer die Bedeutung der Musik abschwächenden Inszenierungsart. Wagner wies auf einen schon vordem von Gluck, Spontini und Weber erkannten, aber wieder in Vergessenheit geratenen Zusammenhang hin, seine Nachfolger haben aus diesem Hinweis ein Evangelium gemacht.

Parallel dieser musikalisch illustrativen Inszenierungsart läuft eine andere, die man die intellektuell naturalistische nennen kann. Auch sie geht insofern auf Wagner zurück, als sie sich die stärkere Beachtung der Handlung zum Ziel setzt. Die Wege und das praktische Resultat dieser naturalistischen Methode sind aber wesentlich andere als die Wagners. Übertrug dieser das Emotionelle der Musik in sichtbaren Ausdruck, so sieht die naturalistische Inszenierung von jeder unmittelbaren Bezugnahme auf die Musik ab. Es ist bezeichnend, daß hauptsächlich Schauspielregisseure diese Richtung vertreten, die man als szenische Begleiterscheinung der veristischen Opernliteratur ansehen kann. Das künstlerisch Widersinnige dieser Inszenierungsmethode mußte sich bemerkbar machen, sobald man versuchte, sie auf andere Werke als auf die der veristischen Art anzuwenden. Man braucht nur an Gregors „Carmen"-Inszenierung zu denken, um zu sehen, wie bald diese Bewegung ihre Grenzen fand, wie sie nicht einmal imstande

war, ein Werk, das zum Teil noch in ihre Domäne zu fallen schien, szenisch lebendig zu machen, es vielmehr durch die Hervorhebung und Häufung der realistischen Züge bis dicht an die Grenze des Lächerlichen führte. Ganz kraß offenbarte sich diese Unmöglichkeit, die Oper mit den Mitteln des Schauspiels zu inszenieren, älteren Werken gegenüber, die, mit einer Unmenge sachlich belangloser szenischer Details beladen, in ihren charakteristischen Wirkungen gehemmt oder geradezu entstellt wurden. Man könnte über diese Bewegung, deren Unfruchtbarkeit sich nach anfänglich verblüffendem Sensationserfolg in kurzer Zeit erwiesen hat, mit Stillschweigen hinweggehen, wenn sie der Opernbühne nicht doch eine Errungenschaft gebracht hätte, die dauernde Beachtung fordert: das mit künstlerisch geschulten Organen als malerischer Eigenwert erschaute Bild.

Zweifellos ist das ebenfalls auf die Einwirkung des Schauspiels zurückzuführende Eindringen selbständiger malerischer Tendenzen noch keineswegs als Errungenschaft anzusehen. Die malerische Abstimmung ist nicht gleichbedeutend mit dem Bildeindruck, der als gleichsam erster szenischer Niederschlag der Musik, als sichtbarer Ausdruck des lyrischen Elementes der Oper erkannt wurde. Es fragt sich nun, ob und auf welche Weise die zunächst äußerlich in die Opernszene hineingetragenen Neuerungen durch Annäherung an deren ursprüngliche Zweckbestimmung künstlerisch nutzbar gemacht werden können. Durch die skizzierten Anregungen, mögen sie an sich einseitig und unvollkommen sein, haben sich unsere Anforderungen an die Opernszene gegen früher erheblich gesteigert. Wir haben die genügsame Naivetät des Blickes verloren und betrachten die Opernbühne wesentlich kritischer, als man dies früher tat. Es genügt daher nicht, unter Hinweis auf die gekennzeichneten Schwächen neuerer Inszenierungsmethoden diese abzulehnen und zum alten Regime zurückzukehren. Vielmehr wird es nötig sein, aus den im Lauf der Jahre

gesammelten Erfahrungen das Wertvolle und Entwicklungsfähige herauszuheben, es mit dem Überlieferten zur stilistischen Einheit zu verbinden. Die bisherigen Errungenschaften sind die durch Wagner neu belebte Erkenntnis der Oper als dramatisch-musikalischer Einheit bezüglich der Handlung, und die Gewinnung eigener malerischer Werte in Form und Farbe für das Bild. Beide Errungenschaften sind als wichtig unbedingt beizubehalten, Art und Maß ihrer Verwendung aber kann allein bestimmt werden durch das Urelement der Oper, dem sie dienstbar sind: die Musik.

Mit der Proklamierung dieses Grundsatzes ist freilich noch nicht viel gewonnen. Die „Inszenierung aus dem Geiste der Musik" ist ein Schlagwort der Mode, aber in der Art, wie dieser erkenntnistheoretische Grundsatz praktisch zur Anwendung gebracht wird, zeigen sich Unterschiede, die sich nicht allein aus individuellen Auffassungsverschiedenheiten erklären lassen. Hier herrscht ein Mangel an Sicherheit, man kann wohl sagen, eine hilflose Verworrenheit gegenüber dem Fundamentalproblem: wie läßt sich die Inszenierung aus dem Geist der Musik entwickeln? Oder, um die Frage weniger abstrakt zu stellen: wie und wo finden sich in der Oper die sachlich sicheren Stützpunkte für den Inszenierungsplan und wie sind die Weisungen zu erkennen, die die Musik weiterhin zur Ausführung dieses Inszenierungsgebäudes gibt? Selbstverständlich können solche Stützpunkte und Weisungen nur allgemeiner, grundsätzlicher Art sein. Sie müssen dem individuellen Erfindungs- und Gestaltungstrieb des Inszenierers Spielraum gewähren, denn es kann nicht unsere Absicht sein, zu einer Schablonisierung der Operninszenierung zu gelangen. Nur der Grundriß soll erkannt werden, der durch das Kunstwerk selbst bedingt ist und dessen Verletzung rückwirkend auch dieses treffen müßte.

Das primäre Kennzeichen dieses Grundrisses ist gegeben durch den ästhetischen Charakter der Kunstgattung. Erkennen wir an, daß im musikalischen Bühnenwerk die

dem Auge wahrnehmbare Erscheinungswelt nicht den Kern des künstlerischen Erlebnisses ausmacht, sondern nur seine in die Sphäre der sinnlichen Anschauung hinabragende Verdeutlichung, so bezeichnen wir damit die Bühne und was auf ihr vorgeht, nicht als direkten Träger der musikalisch-dramatischen Idee, sondern als deren Mittler, und zwar Mittler letzten Grades, dessen Aufgabe sich darauf beschränkt, die gröbste, in der Materie befangene Ausstrahlung der Idee: ihre Sichtbarmachung, zu ermöglichen. Was wir erblicken, ist ein Gleichnis, das die äußersten Ausläufer des dargestellten Gefühlsprozesses in körperliche Erscheinungen umsetzt, um so der musikalisch dramatischen Idee eine unmittelbar sinnfällige Form zu geben. Diese Form weist der durch musikalisch dramatische Gefühlserregung ausgelösten Sinnestätigkeit des Hörers ein Ziel, seiner Phantasie ein Objekt, sie verdeutlicht und übersetzt ihr die Gefühlsvorgänge an einem Beispiel.

Es wäre irrig, hieraus etwa den Schluß zu ziehen, daß für den kultivierten Hörer das Bühnenbild überflüssig sei. Es gehört zum Wesen der dramatischen Musik, daß sie, um sich mit voller Ausdrucksintensität mitteilen zu können, der Vermittlung der Szene bedarf, ebenso wie vergleichsweise die Musik überhaupt des Klanges. Ein Hörer, der dem Anblick des szenischen Vorganges durch Schließen des Auges zu entgehen sucht, verfällt der nämlichen Täuschung wie einer, der eine Sinfoniepartitur lesend aufzunehmen meint — in beiden Fällen handelt es sich nur um eine subjektive Abstrahierung vom Realen, bei der die eigene Phantasie stark und gewandt genug ist, um das Fehlende zu ergänzen. Wohl aber sind Szene wie Klang nur sinnliche Erscheinungsformen, räumliche und zeitlich akustische Projizierungen seelischer Bewegungen, und so allen einschränkenden Bedingungen unterworfen, die Gleichnis und Erkenntnis voneinander sondern. Sie sind Spiele der Sinne und der Phantasie. Diese Bedeutung des Spieles tritt in der Oper be-

sonders hervor, weil hier die Musik in sich selbst bereits die Auflösung des Gleichnisses birgt, dem Beispiel also die zugrunde liegende Erkenntnis unmittelbar zur Seite stellt. Je mehr demnach die Aufführung das Gleichnishafte, den Spielcharakter des Bühnenvorganges betont, zu desto tieferem, reinerem Ausdruck wird sie das ursprünglich Schöpferische bringen, je stärker sie die sinnliche Realität — gleichviel ob naturalisierend oder idealisierend — hervorhebt, desto mehr wird sie der Materialisierung verfallen und die Mittel über den Zweck setzen.

Es kann nicht zugegeben werden, daß Inszenierungsmethoden, die auf Erzielung sinnlicher Realität gerichtet sind, also Handlung oder Bild selbständig erfassen, aus dem Geist der Musik entstanden sind. Diese sinnliche Realität ist nichts anderes als die szenische Wahrscheinlichkeit im Sinne des Schauspiels. Bei der Aufführung eines musikalischen Bühnenwerkes handelt es sich um die Inszenierung einer Schöpfung, bei der das leitende Prinzip nicht in der Glaubhaftmachung einer logischen Folge von Geschehnissen, nicht in der psychologischen Entwicklung von Charakteren, sondern außerhalb der Bühne in einer begrifflich nicht faßbaren Sphäre zu suchen ist. Die Opernbühne ist demnach vergleichbar der idealisierten Marionettenbühne, die, ausschließlich das Prinzip des Spiels mit Puppen-Symbolen pflegend, durch eine bewegende Kraft außerhalb der Bühne gelenkt wird und durch sie ihre künstlerische Bedeutung und Deutung erhält.

II.

Mit der Erkennung der Opernbühne als der zu höchster Vollkommenheit gesteigerten Marionettenbühne ist das Fundament gegeben für alle anderen Gesetze des szenischen Aufbaues, der Wegweiser namentlich für die Beantwortung der Frage, die heut vielfach in den Vordergrund der In-

szenierungsdiskussion gerückt wird: Illusionsbühne oder Stilbühne? Eigentlich ist diese Frage jetzt schon hinfällig geworden. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß eine Kunstgattung, die in ihrem innersten Wesen der Lebenswirklichkeit fremd ist, die Illusionsbühne im wahren Sinne des Begriffs — dem der täuschenden Nachbildung der Wirklichkeit — nicht brauchen kann und als störend abweisen muß. Die symbolisierende Stilbühne ist der gegebene szenische Ausdruck für das symbolische Puppenspiel der Oper, soweit diese nicht in einzelnen Abarten dem Naturalismus oder Verismus zuneigt, der naturgemäß eine entsprechende szenische Gewandung fordert. Wird demnach vorwiegend die Stilbühne als künstlerisch entsprechende Form für die Oper anerkannt, so bleibt noch das schwierigere, das in Wahrheit schwierigste Problem: die Frage nach dem Prinzip der Stilisierung zu lösen.

Dieses Stilisierungsprinzip wird, wenn es rein zur Geltung kommen soll, nicht nur für die Gestaltung der Bühne, sondern auch für die des Zuschauerraums maßgebend sein müssen. Die Bühnenleistung allein, der eigentlich reproduktiv sich betätigende Apparat gibt im Grunde nur den Kontur des Kunstwerkes, tönend und lebendig wird dieses erst durch die Resonanz des Zuschauerraums, dessen Form und Stil, wenn die Einheitlichkeit des Werkes und seiner Wirkung gewahrt werden soll, der Form und dem Stil der Bühne entsprechen muß. Es ist demnach das Stilisierungsprinzip nicht für die Bühne allein, sondern für den Aufführungsraum als Ganzes zu bestimmen. Schon in diesem Punkt zeigen sich heut weitgehende Meinungsverschiedenheiten. Die streng monumentalisierende Stilisierung, wie Adolph Appia sie in seinem Buch „Musik und Inszenierung“ besonders für die Werke Wagners fordert, ist in den Operntheatern, wie wir sie in den meisten Städten Deutschlands finden und wie sie immer wieder aufs neue gebaut werden, schon deshalb unmöglich, weil der monumen-

talisierende Stil die räumliche Einheit von Bühne und Zuschauerraum bedingt. Das übliche Logenhaus aber trennt nicht nur Bühne und Zuschauerraum scharf voneinander, sondern zersplittert auch die Einheit des Zuschauerraums selbst in Ränge und Logen. In richtiger Erkenntnis dieser Wichtigkeit des Raumes als des primären, stilbestimmenden Faktors hat Appia darum die Verwendbarkeit seiner Pläne für die üblichen Opernhäuser von vornherein in Abrede gestellt und einen Aufführungsraum skizziert, wie er etwa jetzt in dem Hellerauer Festsaal geschaffen worden ist.

Sehen wir zunächst von einer Erörterung der Frage nach der idealen Form des Opernhauses ab, halten wir uns nur an die Tatsache, daß die heut vorhandenen Aufführungsräume die Anwendung von Appias monumentalisierendem Stil nicht gestatten. Damit ist die erste, durch Rücksichten äußerlicher Art geschaffene Beschränkung gegeben. Ist sie wirklich als Beschränkung aufzufassen? Das Prinzip der Stilisierung muß sich aus dem ästhetischen Charakter der Kunstgattung ergeben. Wie verhält sich Appias Forderung zu ihr? Die Forderung einer unbegrenzten Monumentalität der Szene ergibt sich aus Appias Auffassung des musikalischen Bühnenwerks als des monumentalen, des idealen Dramas schlechthin. Appia eignet sich damit Wagners, richtiger gesagt Chamberlains Theorie vom Gesamtkunstwerk als dem höchststehenden Erzeugnis dramatischer Kunst an. Er zieht als geistvoller Denker aus dieser Theorie die letzten Konsequenzen für die Gestaltung der Szene, Konsequenzen, die man unbedingt gelten lassen muß, sobald man die Theorie selbst gelten läßt. Gelangt man aber zu einer anderen Auffassung vom Wesen der Oper, erkennt man sie nicht als ideale Form des reinen Dramas, sondern als Ablauf eines Gefühlsvorganges, der sich der Mittel des Dramas in symbolischer Anwendung bedient, also gleichsam das Drama vortäuscht, um sich zur verdeutlichten Darstellung zu bringen, so verändern sich

naturgemäß auch die Gesichtspunkte, nach denen sich die Inszenierung gestaltet. Ist diese für uns nicht, wie im Drama, der wichtigste Teil des Werkes, sondern nur die materialistische Unterstufe der musikalisch dramatischen Idee, so können wir ihr unmöglich jene unbegrenzte Monumentalität zubilligen, die Appia verlangt. Wir müssen vielmehr die Rahmen- oder Guckkastenbühne, wie auch Wagner sie in Bayreuth geschaffen hat, als die dem Charakter der Kunstgattung durchaus entsprechende Form anerkennen — diese Bühne, die sich durch eine scharfe, unüberbrückbare Grenze vom Parkett sondert und uns nicht, wie Appia es wünscht, zu Teilnehmern, sondern zu Zuschauern der Handlung macht. Es bestätigt sich hier die auch Wagners Schaffen gegenüber geltend gemachte Bemerkung, daß Wagner wohl in der Theorie gelegentlich über das Ziel hinausschießt, in der Praxis aber mit intuitiver Sicherheit das Richtige erfaßt. Fällt also Chamberlain-Appias Lehre vom Wort-Tondrama als dem höchsten, wahrsten und reinsten Ausdruck dramatischer Kunst, so fällt auch — allerdings nur für diesen Zweck, nicht für dramatische Darstellungen überhaupt — die daraus abgeleitete Konstruktion des Aufführungsraumes. Dem musikalischen Bühnenwerk, das in seinem sichtbaren Teil mit dem Kunstmittel der dramatischen Täuschung operiert, gebührt als Aufführungsstätte der Raum, der Ausdruck der szenischen Täuschung ist: die vom Zuschauer getrennte Guckkastenbühne, die zweckentsprechende Form des ursprünglichen Marionettentheaters.

Ist der Opernszene, entsprechend dem ästhetischen Charakter der Kunstgattung, die bewußte Trennung von Bühne und Zuschauerraum auferlegt und dadurch die absolute Monumentalität versagt, so kann ihr doch im einzelnen eine relative Monumentalität zugestanden werden, sowohl in der Gestaltung des szenischen Bildes als auch in der architektonischen Anlage des Zuschauerraumes — vorausgesetzt, daß diese relative Monumentalität sich aus dem Stil des

Werkes ergibt. Soweit die Gestaltung des Zuschauerraumes in Betracht kommt, bieten sich für das System der Guckkastenbühne zwei Anlagemöglichkeiten: Amphitheaterausschnitt und Logenhaus. Das Amphitheater als Ausdruck der Vereinigung aller Zuschauer zur geschlossenen Masse, als Spiegel einer in die Wirkungsbreite zielenden demokratischen Kunst, das Rang- und Logenhaus als Ausdruck der intim aristokratischen, in sich abgeschlossenen Kunst, des Kasten- und Personenindividualismus. Die Anlage der Bühne im Verhältnis zum Zuschauerraum ist bei beiden gleich, aber das besondere Stilisierungsprinzip, das in den einzelnen Werken waltet, bestimmt die Form der Resonanzfläche des Zuschauerraums. Wir brauchen nur die Namen Mozart und Wagner zu nennen, um zu verstehen, daß „Figaro“, „Don Juan“, „Zauberflöte“ das Rangtheater, der „Ring des Nibelungen“, „Tristan“, „Meistersinger“ und „Parsifal“ den Amphitheaterausschnitt als Form des Zuschauerraums bedingen — beide Klassen von Werken jedoch die Spielbühne.

So bestimmt der Gattungscharakter des musikalischen Bühnenwerks die Form der Bühne. So bestimmt der den einzelnen Werkklassen zugrunde liegende Stilisierungstyp die architektonische Gestaltung des Raumes. Und so bestimmt das Stilisierungsprinzip im einzelnen auch das, was uns meist als das Wichtigste erscheint und doch in Wahrheit nur ein Teil der ganzen Schöpfung ist: die Erscheinung des szenischen Bildes. Hier verfeinern sich die Unterscheidungsmerkmale aufs äußerste. Ist die Notwendigkeit der Stilisierung durch das Wesen der Oper bedingt, so ist doch die Art, wie das freifließende Gefühl in Formen gebracht, musikalisch dramatisch stilisiert wird, je nach dem Zeitalter und der Persönlichkeit des Schaffenden verschieden. Waren für die Gestaltung des Raumes generelle Stilmerkmale bestimmend, so kommen für das einzelne Werk die individuellen Stilcharakteristika in Betracht, deren genaue Feststellung nur das hier nicht in jede Einzelheit verfolg-

bare Spezialstudium erschließen kann. Einige allgemeine Richtlinien lassen sich jedoch ziehen. Sie sind vielleicht deswegen nicht unwichtig, weil der Fehler vieler heutiger Inszenierungsmethoden darin liegt, daß man versucht, eine bestimmte, zufällig in Aufnahme gekommene und häufig rein malerischen Intentionen entsprungenen Stilisierung gleichmäßig auf Werke verschiedenster Art anzuwenden und so das Bild selbständig zu entwickeln, anstatt umgekehrt die Art der Stilisierung aus dem jeweils vorliegenden Werk abzuleiten. Und das allein kann „aus dem Geist der Musik inszenieren“ heißen: den musikalisch dramatischen Stil der Partitur in bildlichen Ausdruck umzusetzen.

Die Merkmale dieses musikalisch dramatischen Stils sind nicht in intellektuell faßbaren Kennzeichen des Dramas, sondern in den eigentlichen gefühlsmäßigen Ausdrucksmitteln der Musik: formale Architektur, Klangcharakter, Tempobewegung und Dynamik zu suchen. Diese sind die untrüglichen Stilcharakteristika, denen gegenüber die äußerlichen Eigenheiten: Stoff, Handlung, Situation, Individualbedeutung der Charaktere erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Sie sind mehrdeutig und können in verschiedenen Werken verschiedener Zeiten einander ähnlich sein, jene gefühlsmäßigen Stilcharakteristika aber bergen die denkbar schärfste Kennzeichnung des einzelnen Werkes in sich. Wer sich ihrem Studium hingibt, wird bald bemerken, daß alle musikalischen Bühnenschöpfungen, nicht nur die Werke Wagners, sondern auch die vom Standpunkt einer hochtrabenden Worttondrama-Ästhetik als minderwertig angesehene Nummern-Opern einen unsichtbaren szenischen Grundriß, ja einen vollständigen, bis auf die letzten Einzelheiten festgelegten Inszenierungsplan in sich tragen, und daß für den kundigen Beobachter ein Fehlgreifen unmöglich ist, sobald er nicht von der Bühne, sondern von der Partitur aus inszeniert, sobald er sich über die Teilbedeutung der Szene für die Gesamtwirkung im klaren ist.

Freilich erscheint dieses Szenarium der Partitur nach unseren Begriffen oft primitiv und dürftig, für das rein malerisch empfindende, fein kultivierte Auge vielleicht sogar gelegentlich verletzend, sobald die Szene eben nur als Bild angesehen wird. Darin aber liegt gerade der Fehler. Wir sind ebensowenig berechtigt, die Opernszene nach rein malerischen Maßstäben zu beurteilen, wie wir den Operntext rein literarisch bewerten dürfen. Es mag paradox klingen — aber fast möchte man, wenn man Ausstellungen von Entwürfen zu Operndekorationen durchwandert, ausrufen: die ideale Opernszene ist für sich allein betrachtet in Gliederung und Farbe unansehnlich und nichtig, erst im Augenblick des Erklingens der Musik beginnt sie zu leben und zu leuchten. Denn beides: Form und Farbe der Szene, Bewegung und Licht müssen der Musik entnommen sein, erhalten erst durch sie ihre Rechtfertigung und Begründung: die Form durch die musikalische Architektur, die Bewegung durch das Tempo, Farbe und Licht durch Klang und Dynamik. Es wird in neun unter zehn Fällen vorkommen, daß das so entwickelte szenische Bild, sobald man es von der gebärenden Musik ablöst und auf seinen absoluten malerischen Wert prüft, der Kritik nicht standhält. Hier vermag allerdings die Stilisierung mildernd und veredelnd zu wirken, indem sie das, was in einem rein illusionsmäßig entworfenen Bilde platt und reizlos erscheinen müßte, durch andeutende Auflösung der Formen künstlerisch steigert. Freilich wird auch hierbei eine feinfühlige Bezugnahme auf den Charakter des Werkes walten müssen. Der Inszenierer muß wissen, daß die Verwendung allzu intensiver, aufdringlich leuchtender Farben etwa die Musik Glucks aufsaugen, ihre Ausdruckskraft schwächen und sie zur Begleitung herabdrücken würde, er wird bemüht sein müssen, für diese Musik eine ihrem Klangcharakter und ihrer seelischen Ausdrucksweise angemessene, vorwiegend linear wirkende, von einfachen, nicht selbständig hervortretenden Farben belebte Szene zu schaffen.

Er wird, wenn er beim Entwurf des szenischen Grundrisses von der musikalischen Form ausgeht, gar nicht in die Versuchung geraten, Chöre, die auf offener Szene mit ungeschwächter Ausdruckskraft gesungen werden sollen, der Bildwirkung wegen in der Kulisse singen zu lassen und auf der Szene nur anzudeuten. Er wird sich von dem Wahn befreien müssen, Kulisse und perspektivischer Prospekt seien unter allen Umständen verabscheuungswürdige Notbehelfe einer vergangenen und vergessenen Bühnenkunst, mit denen aufzuräumen eine heilige Pflicht bedeutet. Gewiß sind sie lächerlich und unbrauchbar, sobald man sie als Mittel einer primitiven Illusionstechnik betrachtet und verwendet. Für die Stilbühne aber können sie bei zweckmäßiger Verwendung unschätzbaren Wert haben, sowohl durch die Aufteilung des Bühnenbildes in leichte, unwirkliche Formen, die vermöge ihrer rein andeutenden Wirkung die Phantasie erheblich stärker anregen als die naturalistischen plastischen Dekorationen, als auch durch den archaistischen Reiz, der ihnen innewohnt und bei einem großen Teil der heut gangbaren Opernliteratur unentbehrlich ist. Der Einwand, daß Kulisse und Prospekt durch die starre Festhaltung einer Perspektive nur für eine Stellung der Darsteller und einen einzigen Beleuchtungston passen und bei jeder Veränderung falsche Größen- und Lichtverhältnisse zeigen, ist nur der Illusionsbühne gegenüber stichhaltig. Der Stilbühne gegenüber beruht dieser Einwurf auf einer Überspannung intellektuell malerischer Ansprüche, die das szenische Bild als ein in sich geschlossenes, sich selbst erklärendes und logisch geordnetes Ganzes auffassen. Für den Hörer kommt es nicht darauf an, ein unter ständig richtigen perspektivischen und Lichtverhältnissen sich zeigendes Bild zu sehen, sondern der Phantasie eine Anregung für die eigene Ausgestaltung des musikalisch dramatischen Vorganges zu geben.

Hier ist auch der Ort, den wertvollsten Teil von Appias Arbeit: seine Theorie von der gestaltenden Kraft des Lichtes

näher zu betrachten. Sicherlich ist durch seine Betonung der formenbildenden, idealisierenden und belebenden Fähigkeit des Lichtes, in dessen Verwendung die gesteigerte Leistungsfähigkeit der neuzeitlichen Bühnentechnik außerordentliche Errungenschaften zu verzeichnen hat, ein wertvoller, folgenreicher Hinweis gegeben. Nur darf auch hier eine richtige und anregende Teilerkenntnis nicht unbedingt verallgemeinert werden. Das Licht und die daraus entwickelte veränderungsfähige Farbe sind sichtbare Ausdrucksmittel des Klanges und der Dynamik, sie können auch zum Teil dem Dienst des Tempos unterstellt werden, aber der geschlossenen formalen Architektur vermögen sie nicht szenischen Ausdruck zu geben — im Gegenteil, sie lösen sie auf. Eine Gestaltung der Szene ausschließlich durch Licht und Farbe, die dadurch bedingte Aufhebung des ruhenden linearen Elementes würde nur solchen Werken gerecht werden können, deren musikalische Ausdrucksquellen vorzugsweise die Mittel der musikalischen Koloristik sind. Nun kommt dem Kolorit als Ausdrucksträger in der modernen Opernproduktion sicherlich höhere Bedeutung zu als in der älteren Literatur. Man könnte es vielleicht wagen, Werke, in denen das impressionistische Moment entscheidend hervortritt, wie Strauß' „Salome", Debussys „Pelleas und Melisande", Schrekers „Ferner Klang" und „Spielwerk" auf Grund der Licht-Farbentheorie Appias zu inszenieren. Daß diese Theorie sich nicht auf die ältere Oper anwenden läßt, erkennt Appia selbst, indem er, auf Chamberlains Ästhetik gestützt, die Oper als künstlerisch unproduktive Gattung ansieht und seine Neuerungen ausschließlich auf Wagner angewendet wissen will. Wenn Nacheiferer trotzdem versuchten, Appias Lehren auf die ältere Literatur anzuwenden, also etwa die Lichtfarbenbühne für Glucks „Orpheus" benutzten, so mußte dieser Versuch, der sich ohne Gewaltsamkeiten dem Werk gegenüber gar nicht durchführen ließ, notwendig an dem inneren Widerspruch zwischen Szene und Werk scheitern.

Aber selbst Wagner gegenüber kann die von Appia vorgeschlagene, nur durch plastische Versatzstücke gegliederte Lichtfarbenbühne nicht als zweckentsprechend und stilgerecht anerkannt werden. Das formal architektonische Element in Wagners Schöpfungen ist so bedeutend und für den Organismus seiner Werke so wichtig, daß die unbedingte Verwerfung der gemalten Dekoration und der ruhenden Farbe, die Auflösung aller rein linearen Gestaltungsprinzipien auch bei Wagner einer Entstellung des Charakters und Stils seiner Kunst gleichkäme und ein ebenso verletzender Eingriff in diese wäre, wie etwa eine Uminstrumentierung des Orchesterparts. Sicherlich ist Appia im Recht, wenn er die gegenwärtige Bayreuther Bühne nicht als stilgerechten Ausdruck für die Szene Wagners anerkennt. Denn dort ist man, wie namentlich die Neueinstudierung der „Meistersinger" beweist, noch völlig von den Zwangsvorstellungen der alten Illusionsbühne beherrscht und bemüht, diese immer weiter auszubauen. Es fehlt sowohl der Trieb zur Monumentalisierung — der nämlichen relativen Monumentalisierung, die auch die Gestaltung des Zuschauerraumes bei Wagner bestimmte — als auch der damit parallel gehende Versuch zu einer Symbolisierung der Szene. Aber beide Bestrebungen, von so entscheidender Wichtigkeit sie sind und so innig sie mit dem Wesen der Kunst Wagners zusammenhängen, dürfen nicht verwirklicht werden durch das Aufgeben der dekorativen Linie. Wenn Appia meint, die Tatsache, daß Wagner selbst die Bayreuther Bühne dem Herkommen gemäß angelegt habe, lasse sich nur aus dem für den deutschen Künstler bezeichnenden Mangel an Kultur des Auges erklären, so darf man, dieses Urteil umwendend, sagen, daß der Romane hier durch eine Überkultur des Auges sich verführen läßt, dem szenischen Bild eine selbständige Bedeutung zuzumessen, die ihm im Verhältnis zum ganzen Werk niemals zukommen kann und mit dem Wesen der Opernszene unvereinbar ist. Wagner selbst hat als

genialer Praktiker auch hier, obschon naturgemäß an die szenisch technischen Mittel seiner Zeit gebunden, die richtigen Grundlinien gezogen. Daß seine Nachfolger diese Anregungen nicht vertieft, sondern in immer steigendem Maße veräußerlicht haben, ist nicht seine Schuld, sondern erklärt sich aus dem nämlichen Mangel an produktivem Entwicklungsvermögen, der für das heutige Bayreuth überhaupt bezeichnend ist.

Die ausführliche Bezugnahme auf Appias Werk erschien namentlich deswegen nötig, weil es die einzige umfassende und ganz ernsthafte Arbeit ist, die sich mit der Ästhetik der Opernszene beschäftigt, und weil die darin niedergelegten Erkenntnisse, obschon sie einer einseitigen und von vorgefaßten Theorien beherrschten Anschauung vom Wesen der Opernszene entspringen, doch wert sind, daß jeder, der diesem Problem nähertritt, sich mit ihnen auseinandersetzt. Im allgemeinen freilich ist der Drang nach solchen Auseinandersetzungen nicht sonderlich heftig. Man inszeniert und kritisiert meist lustig in den Tag hinein, auf beiden Seiten experimentiert man bald in dieser, bald in jener Richtung, und das Publikum ist zufrieden, wenn es nur etwas Neues sieht, ohne viel nach der Berechtigung und inneren Bedeutung dieses Neuen zu fragen. Angesichts dieses Durcheinanders der Versuche, die zwar oft lehrreich sind, noch öfter jedoch schädigende Kräftevergeudung bedeuten und häufig den Geschmack des Publikums ungünstig beeinflussen, sollte hier das Wagnis unternommen werden, einige ästhetische Richtlinien für die Gestaltung der Opernszene zu entwerfen. Daß es sich dabei nur um ein Wagnis handeln kann, ergibt sich schon aus dem Mangel an Vorarbeiten, die einen festen Unterbau hätten abgeben können. Es wäre bei einem Ausbau des hier skizzierten Gedankens der symbolischen Spielbühne mit ihrer Szene als der Dienerin, nicht der unmittelbaren Verkünderin der musikalisch dramatischen Idee die dramaturgische Theorie der Handlung, der Einzeldarstellung und des Chores zu entwickeln. Auch bei

diesen Ausdrucksmittlern, deren Aufgaben gleichzeitig musikalisch dramatische und szenische Funktionen umfassen, bilden die ersten den seelischen Kern- und Ausgangspunkt und empfangen die Direktive unmittelbar aus der Partitur, während der szenische Teil der Darbietung den nämlichen Stilisierungsgesetzen unterliegt, aus denen die Gestaltung der Szene überhaupt abgeleitet wurde. Der Darsteller in der Oper untersteht daher zwei Gebietern: dem Komponisten selbst und dessen Inszenierer. Je sicherer dieser die Weisungen des Schaffenden faßt, je reiner er den Stil der Partitur im Stil der Szene sich spiegeln läßt, desto einheitlicher wird die Leistung des Darstellers wirken können, während gerade sie im anderen Falle den Widerspruch zwischen Partitur und Szene am deutlichsten offenbart. Die Darstellung ist also der Prüfstein für das Spür- und Einfühlungsvermögen des Inszenierers.

Damit taucht als letzte Frage die nach der für Erfüllung dieses Amtes am besten geeigneten Persönlichkeit auf. Für die Vertreter einer Auffassung, die in der Musik das zeugende, beherrschende und endgültig klärende Element des musikalisch dramatischen Bühnenwerks, in der Szene nur eine symbolische Deutung der musikalisch dramatischen Idee sieht, gibt es nur eine Antwort: der Dirigent, dem, wenn dies nötig ist, der Regisseur als Funktionär beigegeben sein mag, der aber als das Werk von der Urzelle aus erneuernder Vertreter des Schaffenden Repräsentant von dessen unmittelbarem Willen und damit der einzige legitime Gebieter ist.

DER FILM

(1919)

Die Filmfrage gehört zu den wichtigsten Kulturfragen der Gegenwart. Sie ist es wegen der kaum abschätzbaren Massenwirkung, die der Film übt und die ihn, über alle Sprach- und Kulturgrenzen hinaus, zu einem der weitestgreifenden Mittler geistigen Verkehrs machen. Sie ist es weiterhin wegen der gewaltigen wirtschaftlichen Werte, die bereits heute im Film investiert sind und dauernd gesteigert werden. Sie ist es drittens wegen der künstlerischen Möglichkeiten, die der Film bietet, und deren Erkennung und Förderung Aufgaben und Probleme bisher unbekannter Art stellt.

Daß nicht nur der größte Teil des „gebildeten“ Publikums, sondern fast auch die gesamte Presse es bis heute nicht für nötig hält, dem Filmwesen ernsthafte Teilnahme zu schenken, von ihm anders als mit verächtlichem Lippenschürzen zu sprechen, ist ein Zeichen für jene Gedankenlosigkeit, mit der man glaubt, mißliebige Tatsachen durch Nichtbeachtung aus der Welt schaffen, zum mindesten unwirksam machen zu können. Irgendein Konzert von lächerlicher Belanglosigkeit, veranstaltet von einer windschiefen Sängerin, besucht von einem Dutzend Hörer, wird von einer besonderen Fachkritik in sämtlichen Zeitungen besprochen. Über die Kinos aber, die täglich viele Tausende bei sich versammeln und ihnen begierig gesuchte Nahrung für Geist und Phantasie zuführen — über diese Kinos findet sich nicht ein einziges ernsthaftes Wort in der gesamten Presse. Die wenigen scheinbaren Kino-Kritiken, die dann und wann in einzelnen Blättern erscheinen, sind entweder verkappte Reklamenotizen, redaktionelle Quittungen für große Inseratenaufträge, oder sie sind moralinsaure Proteste, die dem Wesen und den Möglichkeiten des Kinos fremd, feindselig gegenüberstehen. Mit diesem Mangel an ernst-

hafter Teilnahme, mit diesem Klassenvorurteil, das der Gebildete dem Kino als dem typischen Proleten-Vergnügungsmittel entgegenbringt, hängt es zusammen, daß das Kino bis auf den heutigen Tag vom öffentlichen Kunstempfinden in Acht und Bann getan und der Kategorie jener Amüsements zugeteilt wird, über die ernsthaft zu reden sich nicht lohnt.

Bedeutet nun das Kino wirklich sozusagen die Prostitution unseres künstlerischen Empfindens? Über seine heutigen schlechten Eigenschaften, über die systematische Pflege der üblen Sensation, des geistigen Schundes, der ordinärsten Schau-Instinkte ist nicht zu streiten. Aber sind diese Dinge unlösbar mit dem Wesen des Kinos verknüpft, kann man sie ihm nehmen, ohne damit seinen Hauptreiz zu zerstören? Über den Wert des Films für wissenschaftliche Unterrichtszwecke, über seine Nutzbarkeit für pädagogische und propagandistische Ziele ist schon oft gesprochen worden. Aber diese werden stets nur Nebenwirkungen bleiben, eine Umwandlung der Filmvorführungen etwa auf rein erzieherische oder Veranschaulichungswirkungen hin ist weder durchführbar noch wünschenswert. Das Problem ist eingeschlossen in der Frage nach Nutzbarmachung des Films für Geist und Phantasie, also nach seiner künstlerischen Entwicklungsfähigkeit.

Hier muß zunächst ein fundamentaler Irrtum beseitigt werden, der Irrtum nämlich, es sei das Kino eine Art vergröberter Bühne. Freilich versucht es heut meist, Bühne zu sein, daraus ergeben sich dann solche Resultate, wie wir sie jetzt überall sehen können. Darum muß zunächst der eine Unterschied erkannt werden, der die Gebiete des Kinos und des Theaters zuinnerst abgrenzt: die Wirkung der Bühne geht aus von dem lebendigen Menschen. Stoff, Handlung, dichterische Formung, szenische Erscheinung — alles bis aufs letzte ist im Grunde nichts als Mittel zur Erkenntlichmachung und Steigerung der seelischen Kraft, die der lebende Mensch von der Bühne her ausstrahlt. Dies ist

das Geheimnis aller Bühnenkunst, von den Griechen her bis zum jüngsten Drama. Das Kino kennt diese Wirkung des menschlich seelischen Mittlers nicht, mehr noch: es hebt sie auf, es vernichtet sie. Der Mensch wird zur entseelten Nachäffung seines geistigen Selbst. Diese Grunderkenntnis muß feststehen. Aus ihr erst ergibt sich die Ästhetik des Filmschauspiels sowohl dem Stoff wie der Handlungsführung nach, ergibt sich auch die Ästhetik des Filmdarstellers. Für beide, Schauspiel wie Darsteller, kommen alle jene seelischen Momente, die die geistigen Voraussetzungen der Bühnenkunst geben, in Fortfall. Was aber bleibt übrig? Läßt sich dann noch von künstlerischen Wirkungen ernsthaft sprechen?

Fragen wir zunächst: Worauf beruht eigentlich die Wirkung des Films überhaupt, worauf der ungeheure Zuspruch, den das Kino findet? Nicht nur auf der Überfüllung der Schauspieltheater, denn manche von ihnen haben schwer zu kämpfen. Die teueren Plätze der Theater sind auch nicht die alleinige Ursache, denn die Kinopreise sind gleichfalls teilweise recht hoch. Auch die Schwierigkeiten bei der Erfassung der Theaterkarten für solche, die nicht über gute Beziehungen verfügen, sind nicht ausschlaggebend. Entscheidend sind ausschließlich die Eigenschaften des Kinos, die seine besonderen, dem Schauspiel unerreichbaren Vorzüge bedeuten: der ungeheure Stoffkomplex, den es in kürzester Zeit bewältigen kann, und die Beweglichkeit der Filmtechnik, die alle Theatermöglichkeiten weit hinter sich lassende lebensvolle Anschaulichkeit der Vorgänge. Von beiden Wirkungselementen ist die Vermittlung des Stoffkomplexes die wichtigste, sie weist auch auf die Ursache der heutigen Überlegenheit des Kinos gegenüber dem Theater hin. In den Zeiten Shakespeares und Schillers wäre das Kino nicht notwendig gewesen, hier bot das Schauspiel rein materiell eine Stoffmasse, an der sich die kräftigsten „Gehirnmuskeln“ zur Genüge ausarbeiten konnten. Je mehr

die neuere dramatische Dichtung sich der Gesellschaftskritik, dem psychologischen oder artistischen Problem zuwandte, je mehr sie den Stoff als solchen geringschätzte, je mehr sie Klassendichtung wurde, um so weniger konnte sie die kräftigen Organe des primitiveren Publikums befriedigen. Um so mehr mußte dieses sich getrieben fühlen, in der nackten Stoffanbetung des Films seine Bedürfnisse nach handfester Materie zu befriedigen. Daß sich von dieser Kinokunst her bereits wieder Rückwirkungen auf die Dichtung bemerkbar machen, daß der Bühnendichter den farbigen Stoffreiz in Kinomanier nun wieder als artistischen Effekt in seine dramaturgische Technik einstellt, zeigt eine Erscheinung wie Georg Kaiser. Man sollte die Kino-Anklänge in der modernen Literatur nicht gar zu sehr von oben herab ansehen. Es zeigen sich da Symptome — vorerst allerdings meist noch ganz äußerlicher Art — eines ästhetischen Umschichtungs- und Austauschprozesses, der vielleicht tiefer wirkt, als die zünftigen Literaten zugeben wollen.

Es kommt nun darauf an, ob die Stoffquantität, die das Kino den Zuschauern vorwirft, durch die Technik der Veranschaulichung zu künstlerischen Werten geprägt werden kann. Es wäre unrichtig, dies von vornherein zu leugnen, etwa mit dem Hinweis darauf, daß die naturgetreue Reproduktionsmanier des Films die Phantasie lahmlege. Das Kino ist bei aller Abhängigkeit der Photographie von der Wirklichkeit gerade infolge der Ausschaltung persönlich menschlicher Emotionskräfte sehr stark auf innere Mittätigkeit des Betrachters angewiesen. Das Wesentliche also ist, die Gesetze zu finden, die die Anschaulichmachung des Stoffes in künstlerischer Gestaltung ermöglichen, ihr also symbolische Bedeutung geben. Eine solche wird unmöglich gemacht, wenn etwa der Darsteller die Mimik des Sprechdramas auch für den Film benutzt, wenn er das Reden durch Lippenbewegungen andeutet. Die Sym-

bolik des Filmvorganges wird ferner zerstört durch die Einschaltung erklärender Sätze als Kapitelüberschriften. An diesen beiden Beispielen, für die man Belege auch in den Films berühmter Spezialisten finden kann, ist zu ersehen, wie weit die heutige Filmkunst noch entfernt ist von der Gewinnung eines eigenen Stiles, wie sehr sie — selbst in den besten Fällen — noch in unbeholfener Nachahmung der Bühne befangen bleibt. Hier ist aber gleichzeitig die Richtung angedeutet, nach der die Entwicklung des Films zielt: einen Stoff rein handlungsmäßig so zu stilisieren, daß er als in jedem Augenblick lebendige, tätige Gegenwart erkennbar, daß die Bewegungskraft, das Gesetz der unablässigen Aktivität in ihm als seelisches Urelement spürbar wird. Dieses kann der Film — und dieses kann kein Schauspiel. Das gesprochene Schauspiel gibt Ausschnitte, Blatt für Blatt geordnet, durch menschliche Impulse bewegt. Der Film rollt ohne Unterbrechung, und die Kunst der Filmstilisierung muß darin bestehen, aus dieser unbegrenzten Veranschaulichungsfähigkeit Handlungen aufzubauen, die durch die Art ihres Bewegungsablaufs symbolische Kraft gewinnen. Diese Handlungen werden ganz anderer Art sein müssen als die jetzigen, zumeist noch dem Schauspiel mehr oder weniger sklavisch nachgebildeten. Es werden da namentlich Elemente einer ins Außerordentliche gesteigerten Phantastik zur Geltung kommen. Die Gesetze der visuellen Wirkungen durch Bewegungsreize sind ja noch nicht annähernd erforscht, und es wäre denkbar, daß durch Farbenspiele und -mischungen sowie durch Verschmelzungen mit musikalischen Ideen Eindrücke erzielt werden, von deren Kraft wir uns im Augenblick kaum eine Vorstellung machen können.

Freilich, gegenwärtig ist davon noch wenig zu spüren — außer der Tatsache der gewaltigen Massenwirkung. Diese aber sollte uns zu denken geben und zur Beschäftigung mit dem Filmproblem in künstlerischer wie auch in sozialer und

gemeinwirtschaftlicher Beziehung anregen. Die Frage der Kommunalisierung oder Verstaatlichung der Kinos ist schon mehrfach angeregt worden. Es wäre indessen falsch, sie etwa nur aus Motiven staatlichen oder städtischen Eigennutzes zu behandeln. Nur wenn man sich der Bedeutung des Kinos als einstweiligen Klassenkunstmittels, der daraus sich ergebenden sozialen und künstlerischen Aufgaben bewußt ist, kann die Idee der Kino-Sozialisierung mit Aussicht auf dauernden Erfolg aufgenommen werden. Erforderlich dafür ist Erkenntnis der Wesensunterschiede zwischen Bühne und Film, der inneren Gegensätzlichkeit ihrer Wirkungsbedingungen, der daraus sich ergebenden Verschiedenheiten ihres Stiles, d. h. ihrer Art, symbolische Werte zu prägen. Es ist hohe Zeit, diese Fragen ernstlich zu diskutieren, ihre Lösung nicht länger der Willkür eines vielfach auf öffentlichen Raubbau ausgehenden privaten Unternehmertums zu gestatten. Die Filmfrage ist eine Kulturfrage und nur als solche zu lösen — nicht durch kleinliche Mittel einer unter irgendwelchen Vorwänden wiedererweckten Zensur, sondern allein aus der Erkenntnis ihrer kulturellen Bedeutung.

DER HEIMWEG

Ein Gespräch.

(1919)

„Beglückende Errungenschaft des Friedens: „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“ in doppelter Besetzung neueinstudiert im Opernhaus. Ich komme mir vor wie Johannes der Theologe, dem der Engel das Buch zu verschlingen gab — „es war süß in meinem Munde wie Honig, und da ich's gegessen hatte, grimmte mich's im Bauch“.

„Sie nehmen die Sache zu tragisch. Mich hat sie psychologisch interessiert. Man hat vier Jahre lang nichts von dieser Art gehört und läßt die Dinge nun mit dem Reiz der Neuheit auf sich wirken. Gewiß — ich war erstaunt über das, was einst möglich war. Die Gefühlsroheit, das ungeistige Amüsierbedürfnis, die künstlerische Anspruchslosigkeit des fin du siècle ist mir selten so kraß zum Bewußtsein gekommen, wie vor diesen beiden Stücken. Man faßt sich an den Kopf: was waren das damals für Menschen, die im Theater saßen und applaudierten? Aber haben wir wirklich das Recht uns zu entrüsten? Sind die heutigen anders? Hat der Durchgang durch das Fegefeuer des Krieges, hat das Erlebnis der Revolution die Leute verändert? Ich glaube, wir denken immer wieder zu hoch von der Menschheit. Alles ist nur Kostümwechsel. Lachen Sie darüber, lieber Freund, sparen Sie den Ärger für bessere Anlässe.“

„Ich wüßte keinen besseren. Vor allem aber frage ich: ist ein zum guten Teil aus öffentlichen Mitteln unterhaltenes Institut dazu da, Kunst solcher Art zu pflegen? Wozu bekämpfen wir die Schundliteratur in Wort und Bild, wenn sie uns von der wirkungssichersten Kanzel des öffentlichen Lebens, der Opernbühne herab um so eindringlicher gepredigt wird? Freilich: diese angeblich allgemeinheitlichen Zwecken dienenden Kunstinstitute sind und bleiben einst-

weilen Geschäftsunternehmungen, das Geschäft wird reguliert von der Kasse und der Schund „macht“ Kasse. Der Intendant ist also gerechtfertigt. Er muß ja auch Geschäftsmann sein, und er wird sich wohl bemühen, das diesmalige Spektakel durch irgendein künstlerisch ernsthaftes Vorhaben wieder auszugleichen. Wird einmal eine Zeit kommen, deren Selbstgefühl soweit geläutert ist, daß sie das Ekelhafte dieses öffentlichen Kunstschwindels erkennt und von sich weist?“

„Sie empfinden zu prüde. Ist nicht das Theater eine Welt für sich, gestellt auf Wirkungsgesetze eigenster Art? Ist es nicht falsch, in das Bühnenspiel ethische oder literarische Maßstäbe hineinzutragen, liegt nicht im Reiz eben des Spiels als solchem ästhetische Rechtfertigung genug? Urteilt nicht der Instinkt des Publikums, das gar nicht nach dem Drum und Dran fragt, sondern sich lediglich vom bühnenmäßigen Spiel der Affekte hinreißen läßt, richtiger als unser durch allerlei übersteigerte Forderungen außertheatralischen Charakters irregeleitetes Empfinden? Glaubt man denn, daß irgendwer von all den begeisterten Hörern innerlich bewegt ist oder es sein will? Im Gegenteil: je mehr Leichen, um so anregender, je törichter, geschmackloser, durchsichtiger das Ganze, um so amüsanter. Man sitzt davor, gerade wie die Zuschauer der Stegreifkomödie im zweiten Akt des „Bajazzo“. Man weiß, wie alles kommt, und je richtiger der Hanswurst die Publikumswünsche errät, je platter er sie ausführt, um so mehr jubelt man. Besteht nicht eben darin die große Kunst der italienischen Komödianten, daß sie diese inneren Spielinstinkte des Publikums wachzurufen und zu befriedigen wissen? Tun wir recht daran, solche Komödiantengabe ganz zu übersehen oder geringzuschätzen, nur aus einseitig philiströser Auffassung der „Schaubühne als moralischer Anstalt“ heraus?“

„Gewiß nicht, — aber darin gerade liegt der Fehler. Denn auch jener innere Spieltrieb des Publikums, den wir

Deutsche leider meist zu gering achten, ruht auf sittlichen Voraussetzungen und seine Auswirkung ist ethischer Art. Ich lasse mir jede ehrliche Hanswurstiade herzlich gern gefallen und habe großes Vergnügen an einem guten Kasperle-Theater. Hier aber liegen die Dinge doch anders. Diese Italiener wollen nicht Komödie spielen, sie wollen ernsthafte Dramatiker sein. Beobachten Sie doch, mit welchem Selbstbewußtsein der Prolog im „Bajazzo“ die Wahrheit der Begebenheiten als das Wesentliche hinstellt. Sogar auf dem Theaterzettel wird diese „Wahrheit“ vom „Dichter“ mit Datum und Ortsangabe annonciert. Im übrigen bedürfte es gar nicht der äußerlichen Bestätigungen von Leoncavallos Absichten, die sich mit denen Mascagnis decken. Die ganze Art der szenischen und musikalischen Aufmachung, die Wahl der Typen, der zum dramatischen Ausdruck hinstrebende Stil der Darstellung, der unverkennbare Versuch, „Charaktere“ zu schaffen, eine seelisch begründete Handlung vorzuführen, zeigen zur Genüge, wohin der Ehrgeiz der Verfasser zielte. Wenn sie ihr Ziel nicht erreichten, sondern dank ihrem italienischen Theaterblut zu der entgegengesetzten Wirkung des Komödienspiels hingeleitet wurden, so kann man ihnen dies weder als Entschuldigung gelten lassen, noch gar als Verdienst buchen. Sie beweisen damit nur ihre groteske Unfähigkeit — vielmehr die Entartung ihrer Begabung, die zur Komödie zielte und sich des Dramas dafür zu bedienen suchte. Für das Publikum aber bedeutet solche Kunst eine grobe Irreleitung ursprünglich gesunder Instinkte.“

„Und die Künstler? Wollen Sie diese ganz vergessen? Sie haben jetzt beide Stücke in doppelter Besetzung gesehen und werden mir zugeben, daß die Hörer recht hatten mit dem enthusiastischen Applaus für die Darsteller. Sind das schlechte Stücke, an denen die ausübenden Künstler sich so zeigen und steigern können?“

„Gewiß — gerade das sind schlechte Stücke. Der große schöpferische Gestalter engt den Nachbildner ein, ver-

langt Selbstentäußerung von ihm, der Halbdichter dagegen reizt den Darsteller, indem er ihm nur Masken bietet, die dieser durch seine Persönlichkeit erst lebendig machen soll. Darin, daß hier der Schauspieler als Individualität schaffend eintritt, liegt zum großen Teil das Geheimnis des Erfolges aller schlechten Komödien, liegt die Erklärung dafür, daß Kotzebue ein erfolgreicherer Bühnendichter wär als Schiller. Ich begreife, daß den Darsteller solche Aufgaben reizen können, denn hier wird er selbst zum Autor. Aber schließlich denke ich doch zu hoch von den Künstlern, als daß ich mir vorstellen könnte, sie fänden an dergleichen Kunststücken ihre Befriedigung. Sie tun nur so. Oder meinen Sie, daß unser guter R. ernstlich an das Temperament geglaubt hat, das er uns mit so emsiger Beflissenheit „hinreißend" vorgemimt hat?"

„Sie sind ein unerträglicher Querulant, ein verbohrter Phantast, ein Nichtswürdiger. Seien Sie zufrieden, daß Sie zwei gute Vorstellungen haben, daß das Haus voll ist und die Leute applaudieren. Wenn Ihnen das nicht genügt und nicht paßt, so bleiben Sie zu Haus und verderben Sie nicht anderen Menschen ein harmloses Vergnügen durch Ihre Verstiegenheiten. Sela."

THEATERKULTUR

(1917)

I.

Ein Jahr etwa ist vergangen, seit in Hildesheim ein „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur“ gegründet wurde. Der Name klingt umständlich, was sich hinter dem Namen verbirgt, ist dem Fernstehenden nicht sofort erkennbar. Näheres Eingehen auf Wesen und Ziel des Verbandes erscheint daher geboten, um so mehr, als es seiner bisherigen Werbetätigkeit ebensowenig an Erfolgen wie an Angriffen, und zwar Angriffen schwerwiegender Art gefehlt hat. Und da es sich bei dieser Verbandsgründung um die erste weitausgreifende, an alle Klassen und Berufe des deutschen Volkes sich wendende Allgemeinbewegung zur künstlerischen und sozialen Hebung unseres Theaterwesens handelt, ist es notwendig, gegenüber schroffen Widersprüchen über Wert oder Unwert, Nützlichkeit oder Schädlichkeit des Verbandes Stellung zu nehmen. Solche Stellungnahme hängt naturgemäß in erster Linie von dem Standpunkt des Beurteilers zum Prinzip der Organisation überhaupt ab. Wer der Ansicht ist, daß alles Heil ausschließlich von dem schöpferischen Individuum erwartet werden kann, muß notwendig jeden Organisationsplan als überflüssig oder gar schädigend verwerfen. Wer dagegen glaubt, daß es unsere Aufgabe sei, in jedem Augenblick nach bestem Vermögen zu wirken und zu schaffen, uns nicht in schöne Träume und Hoffnungen einzuwiegen, sondern alle vorhandenen Kräfte, seien sie an sich noch so bescheiden, zu wecken und in Tätigkeit zu setzen, der wird das Organisationsprinzip gewiß nicht als Allheilmittel, als Erfüllung höchster Wünsche, wohl aber als Wegbereiter, als Mittel zur Bereitschaftmachung, Klärung und Festigung des Willens schätzen.

Um eine solche Willensklärung handelt es sich bei der Stellungnahme dem Theaterkultur-Verband gegenüber.

Zur Erörterung steht im Grunde die Frage: was wird aus unserem Theater nach dem Kriege? Soll es bleiben, wie und was es war: Spielball und Opfer kapitalistischer Interessen? Oder hat die Allgemeinheit gelernt, daß sie selbst innerlich am Wesen und an der Betätigungsart der Bühne beteiligt ist, daß ihr an der Erscheinung ihres Theaters ein Spiegelbild ihrer selbst entgegengehalten wird? Soll es also anders werden, und in welcher Beziehung, durch welche Mittel anders? Genügt es, auf das Wunder irgendeines Heilbringers für das Theater zu warten, oder ist es nötig, gewisse allgemeingültige Grundlagen zu schaffen, damit diesem Heilbringer, wenn er kommt, überhaupt die Möglichkeit des Wirkens gegeben ist? Die Tatsache der Verbandsgründung zeugt von dem Vorhandensein eines Willens, der entschlossen ist, von sich aus zu handeln. Der schrankenlose Individualist mag sich von solcher Gemeinschaftsbewegung peinlich berührt fühlen und sich skeptisch abwenden. Der minder individualistisch Gesinnte wird sich verpflichtet fühlen, zu prüfen, wie und wohin die Bewegung gerichtet ist, und welches im einzelnen die Kräfte sind, die sie treiben.

Was der Verband erstrebt, läßt sich am kürzesten bezeichnen als: Neuorganisation des öffentlichen Theaterwesens durch das Mittel einer Gesamtorganisation des Publikums. Satzungsgemäß ausgedrückt:

§ 2. Der Verein bezweckt den Zusammenschluß aller Deutschen zur Hebung und Förderung des deutschen Theaters als Pflegestätte der Kunst im Geiste deutscher Bildung und Gesittung. Er will vor allem das Theater allen Schichten des deutschen Volkes zugänglich machen, das Verständnis für die nationale Bühnenkunst und ihre Bedeutung wecken und Mißstände im Theaterwesen bekämpfen.

§ 3. Diesen Zweck sucht der Verein insbesondere zu erreichen

1. durch Sammlung und Bereitstellung von Mitteln,

2. durch Förderung des staatlichen und städtischen Eigenbetriebes (Stadttheater, Städtebund-Theater, städtische Orchester), Einrichtung und Förderung von Volksbühnen, Verbands- und Landschaftstheater,
3. durch Förderung einer umfassenden Theatergesetzgebung,
4. durch Veranstaltung von Vereinsvorstellungen, Vereinsvorträgen und Vorlesungen, Einrichtung von Bibliotheken und Bücherumlauf, Verbreitung von Schriften,
5. durch Erzielung verschärfter Maßnahmen gegen die rein geschäftlichen Unterhaltungsbühnen ohne höheres Kunstinteresse.

Damit ist alles wesentliche gesagt. Es war nötig, die Satzung wörtlich und eingehend zu zitieren. Bei den bisherigen offenen oder versteckten Angriffen gegen den Verband sind zwar viele persönliche, aber außer allgemeinen Schlagworten fast gar keine sachlich orientierenden Dinge vorgebracht worden. Der nicht unterrichtete Leser war außerstande, sich über den Charakter des verdächtigen Verbandes ein klares Bild zu machen. Wie ist es nun zu erklären, daß gegen das oben bekanntgegebene Programm eine Opposition entstehen konnte? Warum sprechen einige literarische Wortführer der politisch liberalen Gruppe fortwährend von einer Bedrohung der „Freiheit der Kunst“? Warum veranstaltet der „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ in Berlin eine als Protestversammlung gegen den Hildesheimer Verband gedachte öffentliche Aussprache und warum steht mancher dem Theater wahrhaft Wohlgesinnte dem Verband mit abwartendem Mißtrauen gegenüber? Sieht man von dem Einfluß ab, den die systematische Hetze bereits geübt hat, so bleiben drei Gründe zur Rechtfertigung der Opposition. Der erste ist persönlicher Art und hängt mit der Gründungsgeschichte des Verbandes zusammen, der zweite ergibt sich aus einer nationalistisch politischen Aus-

legung einzelner Wendungen der Satzung, der dritte schließlich wurzelt in dem grundsätzlichen Widerstreben gewisser Kreise gegen jede Bemühung zur Annäherung von Kunst und Staat. Faßt man alle drei Gründe zusammen, so scheint es, als ob hier mehr ein Kampf der politischen, als der künstlerischen Meinungen ausgefochten wird. Wirklich spielen namentlich auf der Oppositionsseite politische Erwägungen bestimmend mit. Indessen ist gerade diese Verquickung von Kunst und Politik ein Zeichen für ihre Zusammengehörigkeit als gleichmäßig bezeichnender Äußerungen unseres öffentlichen Lebens. Nur wer die politischen Wandlungen begreift, wird auch den Wandlungen im öffentlichen Kunstleben Verständnis entgegenbringen, wird erkennen, daß dieses Kunstleben kein unfaßbares Etwas ist, das unberührt von allen Stürmen der Zeit in der Luft schwebt, sondern daß es sich zur notwendigen Kundgebung eines zeitlichen Allgemeinwillens gestaltet. Es ist unrecht, die Äußerungen, in denen dieser Allgemeinwille zur Erscheinung drängt, aus den Gesichtspunkten einer veralteten, kleinstaatlichen Parteidoktrin zu beurteilen. Man kann hier aus angeblichem Liberalismus zum partikularistischen Reaktionär schlimmster Art werden, wenn man das Trennende in Einzelfragen des ästhetischen Urteils über das neugewonnene, nach Betätigung drängende Bewußtsein der kulturellen Einheit setzt.

Dieses aus dem Erlebnis des Krieges geborene kulturelle Einheitsbewußtsein war die schöpferische Kraft, die dem Verband seine heutige Gestalt gegeben hat. Den Gründern lag ursprünglich der Gedanke einer umfassenden Gesamtorganisation fern. Man dachte anfangs nur an eine Vereinigung gewisser christlich germanischer Kreise, die das Theater gegenwärtig ihrem Einfluß zu sehr entrückt sahen und nun danach strebten, durch das Mittel der Organisation ihre Macht zu stärken. Ein solcher Verband hätte vermutlich sofort den entsprechenden Gegenverband auf den

Plan gerufen. Das Resultat wäre die Bereicherung des Vereinskalenders um zwei politische Vereine gewesen. Es kam aber anders, als die Einberufer jener Hildesheimer Gründungsversammlung gedacht hatten. Die Einbeziehung der von den künstlerischen untrennbaren sozialen Angelegenheiten des Theaters hatte von vornherein Kräfte auf den Plan gerufen, die sich unmöglich an ein enggefaßtes parteipolitisches Kunstprogramm binden konnten und die Aussichtslosigkeit einer darauf ruhenden Gründung erkannten. Es kam zu Kämpfen, die Meinungen prallten scharf aufeinander. Daß diese Kämpfe durchgefochten wurden, daß man sich nicht von vornherein mit einem nichtssagenden Kompromiß über die bestehenden Gegensätze hinwegzutäuschen suchte, spricht für die subjektive Ehrlichkeit und den Ernst, den jeder Beteiligte der Sache entgegenbrachte. Daß aber diese Kämpfe nicht ergebnislos blieben, sondern zu der Einigung führten, wie sie heute in der Satzung vorliegt, das beweist: den Teilnehmern jener Gründungsversammlung stand die Erkenntnis der nationalen Kulturgemeinschaft höher als parteipolitische Gegensätze. Die ihnen selbst ursprünglich nicht erkennbare einigende Idee der Kunst war stärker als das politische Machtgelüst. Merkwürdig, aber anzuerkennen: es waren Mitglieder der Mittel- und Rechtsparteien, die sich von vornherein bereit fanden, unter dem Zeichen der Kunst die Verbandsorganisation auf eine breite, allumfassende Grundlage zu stellen. Den Wortführern des Liberalismus blieb es vorbehalten, ein Veto einzuwerfen, „Mißtrauen“ zu predigen, die „Freiheit der Kunst“ zu proklamieren und so die Festigung des Einheitsbewußtseins in Dingen der Kunst nach Kräften zu verhindern.

Fragt man nach den Gründen, so wird immer wieder auf die Persönlichkeiten der damaligen Einberufer verwiesen, von denen heute noch einige dem Vorstand angehören. Aus einer seltsamen, fast fanatischen Unduldsamkeit sperren sich die Opponenten gegen jedes Zusammenwirken mit

jenen Kreisen, ohne zu erkennen, wie sie sich selbst durch diese Überbetonung parteiindividualistischer Thesen von der nationalen Gemeinschaft ausschließen. Sie sind kleingläubig, sie stecken noch zu tief in den Vorstellungen des alten Parteikampfes, um die Möglichkeit eines Zusammenwirkens auf höhere Ziele hin für denkbar zu halten. Der Verband ist und bleibt für sie eine klerikal antisemitische Falle, die zwar einstweilen hübsch burgfriedlich übertapeziert ist, aus deren Satzung aber doch als verdächtige Fußangeln die Worte vom „Geist deutscher Bildung und Gesittung" und von der „nationalen Bühnenkunst" herausragen. Fragt man, warum denn ein auf Erreichung enggefaßter Parteizwecke zielender Verband andauernd bemüht sei, Männer aus allen Lagern an sich zu ziehen, Männer, bei denen jede Unterordnung unter reaktionäre Bestrebungen unmöglich scheint, so wird gesagt: dies eben sei eine besonders teuflische List. Artur Dinter, einer der antiliberalen Verbandsgründer, hat es in der „Deutschen Tageszeitung" klar ausgesprochen, daß der Hildesheimer Verband „das engere nationale Ziel, das mir vorschwebte, kaum in dem Sinne erfüllen dürfte, wie es die Erstarkung des bewußt deutschvölkischen Geistes für die Zukunft erheischt". Dinter erwähnt hier selbst mit unverkennbarer Enttäuschung die „bunte Zusammensetzung" des Hildesheimer Verbandes, der „völkischen Sonderaufgaben unmöglich gerecht werden kann", und hält sich in erster Linie unter Verzicht auf engere Parteiziele an die „großen theaterwirtschaftlichen Fragen", die der Verband zu behandeln gedenkt. Sollte es wirklich für einen Mann, der einer ganz anderen Weltanschauung angehören mag, unmöglich sein, sich unter ähnlichen Einschränkungen, wie Dinter sie hier für sich selbst ausspricht, im Hinblick auf das größere, überpersönlich Gemeinsame mit ihm zu vereinigen? Müßten wir nicht, wenn eine solche Vereinigung für unmöglich erklärt wird, auch die Möglichkeit eines politischen Zusammenwirkens bestreiten? Hat nicht

das deutsche Staatswesen eben dieses überspannten Individualismus wegen jahrzehntelang nicht zur Geschlossenheit gelangen können, bis auch die idealistischen Theoretiker erkennen lernten, daß das Bekenntnis zur Gemeinsamkeit zuerst kommt und höher steht als die individualistische Weltanschauung?

Gewiß besteht die Möglichkeit, vielmehr Wahrscheinlichkeit, daß in der Praxis, innerhalb der einzelnen Ortsverbände Leute wie Dinter und seine Gesinnungsgenossen ihre besonderen Anschauungen zur Geltung zu bringen suchen werden. Das ist ihr gutes Recht, und da gilt es eben den Kampf. Dieser Kampf wird sich aber von vornherein in wesentlich besseren, reineren Formen abspielen, wenn er im Bewußtsein des alle Kämpfer einigenden nationalen Kulturgedankens geführt wird. Eben um dieses Kampfes willen ist es nötig, daß alle Anschauungen vertreten sind und daß nicht eine oder die andere Gruppe schmollend beiseite bleibt. Die Schaffung eines deutschen Nationaltheaters ist seit Schröders Tagen, also seit wir eine sich ihrer selbst bewußte deutsche Theaterkunst haben, der Traum aller auf dem Gebiete des Theaters führenden Geister gewesen. Freilich konnte keiner von ihnen die Idee verwirklichen, denn immer stand der einzelne allein, und für das Nationaltheater bedarf es — der Nation. Eine solche aber sind wir anscheinend auch jetzt noch nicht, wenn uns das, was konservative, klerikale, liberale und sozialistische Kunstanschauungen voneinander trennt, bedeutsamer scheint als das, was ihnen als Kundgebungen eines deutschen Kulturwillens gemeinsam ist.

Solange nicht wir alle uns überwinden, unseren Individualismen zum Trotz unsere nationale Kulturgemeinschaft auch in der Kunst anzuerkennen, solange uns die Unterschiede zwischen klerikaler, alldeutscher oder fortschrittlicher Kunstanschauung zu trennend dünken, als daß der Begriff der nationalen Kunst sie einigen könnte — solange

werden wir auch nur Theaterbetriebe, aber keine nationale Theaterkunst haben. Der „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur" ist der erste großangelegte Versuch zur Gewinnung einer solchen nationalen Theaterkultur. Nur in dem Sinne sind die Worte vom „Geiste deutscher Bildung und Gesittung" auszulegen. Daß dieser Versuch von Mitgliedern der Rechten und des Zentrums ausging, ist ein Zeichen für ihre realpolitische Begabung, scheitert er am Widerstande der Linken, so ist dies ein Zeichen für ihre kunstpolitische Unreife. Denn in der hier von ihr noch bekämpften Heranziehung aller Volksgenossen zum Kunstdienst liegt, ihr noch unerkennbar, ihr eigenes Endziel: die Demokratisierung des Kunstlebens.

Wie gelangen wir dahin?

II.

Alle Reform- und Neuorganisationsversuche dem Theater gegenüber sind aussichtslos, solange sie nicht eines berücksichtigen: das Verhältnis des Theaters zur Kasse, die Abhängigkeit jedes, auch des höchstgestellten Bühnenleiters vom Kassenbericht. Es gibt kein Übel der Bühne, das nicht irgendwie aus der Kasse stammt, und keine Heilmethode hat Aussicht auf Erfolg, die nicht auf die Heilung der Krankheitsursache bedacht ist. Der „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur" ist sich des Zusammenhanges aller Schäden mit der geschäftlichen Betriebsart unserer Bühnen bewußt. Er versucht daher nicht, diese oder jene Wunde in Einzelkur zu behandeln, er geht gegen die gemeinsame Ursache aller vor. Die Neuorganisation, die er anstrebt, hat zur Voraussetzung und zum Ziel die Unabhängigkeit des Bühnenleiters vom Kassenbericht und damit die Vernichtung des Geschäftscharakters unserer Theaterbetriebe.

Es gibt Leute, die diesen Geschäftscharakter für gar nicht bedenklich halten. Ihrer Meinung nach ist eben der

Geschäftserfolg der beste und zuverlässigste Wertmesser für die Lebensmöglichkeit des Theaterwerkes. In ihm liegt nichts Unsittliches, die Kasse wird nur zum objektiven Urteilskünder. Solche Leute vergessen, daß jedes Publikum als Masse das Bestreben hat, das leicht eingängliche Vergnügen der zu erarbeitenden Kunst vorzuziehen. Die Instinkte der Masse zeigen sich als um so schlechter, je willenloser man ihr gegenüber tritt. Sie bedarf der energischen Ansprache, bedarf des leitenden Willens, an dem sich ihr eigener Wille bildet und emporrichtet. Überläßt man sie sich selbst und das Theater dem Gottesurteil der Kasse, so bleibt das Publikum als moralische Einheit willenlos. Es sucht lediglich Befriedigung triebhafter Wünsche. Solche, denen dies nicht genügt, wenden sich vom Theater ab, weil es ihnen in dieser Aufmachung nicht der Mühe einer Anteilnahme wert erscheint und weil sie als einzelne zu schwach sind, um gegen die Betätigung unbeherrschter Masseninstinkte anzukämpfen. Nicht zum wenigsten aus diesem Protest gegen die Alleinherrschaft des Kassenerfolges, dem Widerspruch gegen die innere Berechtigung ungebändigter Entfaltung des Geschäftsprinzips ist die Verbandsbewegung entstanden. Sie sucht der Masse ein Ziel zu zeigen und einen Willen zu wecken. Der Wille gibt der gestaltlosen Masse ein aufwärts gerichtetes Persönlichkeitsbewußtsein. So tritt sie mit geistigen Forderungen an das Theater heran: Forderungen zur Gewinnung einer nationalen Theaterkultur.

Zum ersten Male in der Geschichte des deutschen Theaterwesens werden solche Forderungen nicht von einzelnen Persönlichkeiten erhoben, sondern von einer Allgemeinheit, die sich organisiert, um ihren Forderungen klare Prägung zu geben und sie zu verwirklichen. Schon diese Tatsache, erklärlich aus dem Erlebnis des Krieges, bedeutet ein Ereignis, bedeutet den ersten Schritt zur Gewinnung eines produktiv sein wollenden Publikums. Um der symptomatischen Tragweite dieses Ereignisses willen darf man nicht

kühl lächelnd oder spöttisch bekrittelnd daran vorübergehen, sondern muß sich ernsthaft damit auseinandersetzen. Bei einem solchen ersten Schritt können nicht sofort die verwickeltesten Probleme der Kunst gelöst werden. Man wird sie erst allmählich, entsprechend dem Erstarken und der Festigung der Bewegung in Angriff nehmen dürfen. Hauptsache ist zunächst die Wachhaltung einer solchen Bewegung, ihre Weiterleitung in immer breitere Bahnen, ihre Verallgemeinerung. Darin, nicht aber in ihrer innerlich und äußerlich nutzlosen Bekämpfung, liegt die sicherste Gewähr für ihre Fruchtbarmachung und gegen ihre dauernde Abhängigkeit von einzelnen ihrer Urheber.

In der Satzung sind die Mittel angegeben, die der Verband für zweckmäßig hält zur Bekämpfung der Herrschaft der Kasse, zur Schaffung eines Theaters als Ausdruck nationalen Kulturwillens. Es werden da genannt: Förderung des staatlichen und städtischen Eigenbetriebes (Stadttheater, Städtebund-Theater, städtische Orchester), Einrichtung und Förderung von Volksbühnen, Verbands- und Landschaftstheatern. Es wird harter Arbeit bedürfen und dann noch lange Zeit beanspruchen, bis diese Ziele erreicht sind. Bis dahin ist das erforderlich, was in dem vorangehenden Punkt der Satzung vorgeschlagen wird: Sammlung und Bereitstellung von Mitteln. Mitteln wofür? Artur Kahane hat von einer Gesellschaft berichtet, die Mittel sammelt und bereitstellt für die Aufführung von neuen Werken. Dieses Ziel in allen Ehren, niemand wird seine Bedeutung unterschätzen. Es ist gerade hier so oft und nachdrücklich für die Förderung des Neuen auf allen Gebieten der Kunst geworben worden, daß die ernsthafte Anerkennung eines solchen Vorhabens keinem Zweifel unterliegen kann. Aber eben darum darf und muß es heute nachdrücklich gesagt werden: es ist ein verhängnisvoller Irrtum, wenn man glaubt, die Förderung des Neuen sei der Hauptzweck des Theaters und mit der Förderung des Neuen sei die Bedeutung des

Theaters als Stätte nationaler Kultur sichergestellt. Keineswegs. Die Förderung des Neuen, so notwendig sie ist, bildet nur einen kleinen, und zwar nicht den wichtigsten Ausschnitt aus dem Aufgabenkreise einer Theater-Kultur-Bewegung. Das Wichtigste und Dringlichste ist die Pflege des vorhandenen Besitzes, seine Weitergabe an die große Masse des Volkes. Erst aus der eindringenden Kenntnis des Vorhandenen kann ein echtes, wahrhaft verständnisvolles Verhältnis zum Neuen erwachsen. Erst wenn wir einmal dahin gelangt sind, von einer wirklichen allgemeinen Kenntnis unserer Kulturgüter sprechen zu können, dürfen wir die Pflege des Neuen als alleiniges Hauptziel proklamieren. Bis dahin bleibt die bevorzugte Pflege des Neuen die besondere Pflicht der Kreise, denen das Alte zur Genüge vertraut ist und die sich, sei es aus wahrhafter Freude am Werdenden, sei es aus Snobismus, den Luxus des Experimentes leisten können.

Es gibt Fanatiker der neuesten Kunst, die annehmen, jedes aus der Gegenwart erschaffene Kunstwerk müsse sofort die allgemeine Teilnahme des gegenwärtigen Publikums finden. Dem Publikum, das da nicht sofort mitgeht, machen sie Vorwürfe wegen seiner Rückständigkeit und Verständnislosigkeit. Solche Vorwürfe treffen nur die, die dem Publikum keine Möglichkeit gegeben haben, an den Bewegungen der Kunst dauernd teilzunehmen. Diese Bewegungen unterliegen eigenen Gesetzen, man kann sie nicht vom augenblicklichen Endpunkt aus begreifen. Der Mann, der — einerlei welcher Gesellschaftsschicht er entstammt — heut unvorbereitet ein Strindbergsches Werk sieht, ohne etwas von Ibsen und Hebbel zu wissen, wird bestenfalls verblüfft sein, aber er wird unmöglich ein lebendiges Verhältnis zu solcher Kunst gewinnen können. Ein großer Teil der Modernitäts-Heuchelei entspringt den krampfhaften Bemühungen teils eitler, teils ängstlicher Leute, trotz innerlich bewußter Fremdheit derartigen Werken gegenüber Teil-

nahme und Verständnis vorzutäuschen. Gewiß kann und soll das Theater nicht zum historischen Seminar umgestaltet werden. Wohl aber muß eine in die Breite gerichtete Allgemeinbewegung mit der Tatsache rechnen, daß infolge der bisherigen Theaterverhältnisse der größte Teil des Publikums um ein bis zwei Dezennien hinter der Produktion zurückgeblieben ist. Feste Besitzergreifung vom Vorhandenen ist daher das erste Ziel. Je mehr diese gelingt, um so stärker, unabweisbarer und innerlich gerechtfertigter wird sich auch das Bedürfnis nach zeitgemäßer Ergänzung aufdrängen.

Ein Beispiel: In München hat man gegenwärtig Gelegenheit, Webers „Euryanthe" in der Originalfassung zu hören. Wenn man dieses auf der deutschen Opernbühne fast zur Sage gewordene herrliche Frühwerk der Romantik an sich vorüberziehen läßt, so fragt man kopfschüttelnd: wie ist es möglich, daß eine solche überwältigende Fülle von Schönheit dauernd mißachtet werden kann? Gewiß, für die Zeit seines Entstehens kam es zu früh, und später vermochte die keineswegs schlechte, nur etwas lose geknüpfte und des spannenden Moments entbehrende Dichtung den Kampf mit dem inzwischen geschaffenen „Lohengrin" nicht aufzunehmen. Aber heut wären wir doch fähig, beide Werke nebeneinander gelten zu lassen, zumal ja Weber keineswegs etwa nur „Vorläufer" von Wagner, sondern rein von sich aus ein ganzer, und zwar gerade in dieser „Euryanthe" ein kapitaler Kerl war. Nun schlage man jetzt dem Intendanten irgendeines großen oder mittleren Theaters eine Neuaufnahme der „Euryanthe" vor. Er wird sich entsetzen, wird behaupten, daß er dadurch den Ruin seiner Bühne herbeiführe, und wenn er sich wirklich erweichen läßt, auf die moralische Anerkennung hin das Unternehmen zu wagen, so wird das Werk einmal durch das Abonnement gewälzt. Damit ist es begraben, denn selbstverständlich drängt sich das Publikum zunächst nicht nach dem schlechtbeleumundeten alten Werk, und ehe die Leute noch wissen,

um was es sich handelt, spricht die Kasse ihr Veto gegen die Beibehaltung. Nun stelle man sich vor, daß ein Verband vorhanden ist, der den Intendanten zur Aufführung eines solchen Werkes anregt und ihm eine die Aufwendung ausgleichende Mindestzahl von Vorstellungen — sagen wir zehn oder zwölf — garantiert. Man stelle sich vor, daß solche Arbeit nicht nur ausnahmsweise der „Euryanthe", sondern der ganzen bedeutungsvollen alten und neuen Literatur gegenüber getan wird, daß hier ein im Repertoire schwer zu haltendes älteres Werk wie etwa „Cosi fan tutte" oder auch Verdis „Falstaff", dort eine nicht sofort „einschlagende" Neuheit planmäßig wiederholt wird — und man bedenke den Gewinn für die künstlerische Hebung des ganzen Spielplans. Man ziehe in Erwägung den Antrieb, der für die ausübenden Künstler in der Gewißheit liegt, daß sie ein mühevoll aufzuführendes altes oder neues Werk nicht nur für einen oder zwei Abende, sondern für eine genügende Anzahl von Wiederholungen studieren. Man beachte den Gewinn für die Leitungen fast all unserer mittleren Stadttheater: sie sind nun nicht mehr gezwungen, die infolge einer künstlerisch wertvollen Vorstellung erlittene Einbuße durch sechs Operettenabende wieder einzuholen. Diese durch die gegenwärtigen Betriebsverhältnisse erzwungene Prostitution fast aller mittleren Bühnen Deutschlands fällt fort. Das Wertvolle wird auch zum Ertragreichen. Man denke an die hier auf umfassender Basis durchgeführte Hebung und Bildung des künstlerischen Geschmackes. Gewiß: wir erreichen auch so nicht die Ausrottung des Gemeinen und Herabziehenden, wohl aber seine Zurückweisung in die gebührenden Grenzen.

Das sind keine Utopien, sondern nur Fragen der systematischen Arbeit, sobald die Grundlage feststeht. Was bedeuten solchen Zielen gegenüber Verschiedenheiten der Anschauungen über die äußersten Ausläufer der neuen Produktion? Gehören Streitigkeiten darüber überhaupt vor

dieses Forum? Wird nicht vielmehr der Verband in den nächsten Jahren so viel mit der Schaffung der Grundlage einer deutschen Theaterkultur: der Sicherstellung eines kulturfördernden Spielplanes und der Anbahnung sozialer Neugestaltungen soviel zu tun haben, daß die zu Meinungsverschiedenheiten Anlaß gebenden Punkte wirklich nur nebenher in Betracht kommen? Wenn bis dahin kleinere Vereinigungen in der Art der von Kahane angekündigten die ausschließliche Pflege von Neuheiten übernehmen, so kann diese Sondertätigkeit eine willkommene Ergänzung zu der umfassenden des Theaterkulturverbandes bilden. Die weitere Entwicklung wird zeigen, ob diese heut aus einer Art Opposition geschaffenen Einzelvereine nicht mit der Zeit der Auflösung in den allgemeinen Verband zustreben werden. Wirbt er doch selbst in den von Ernst Leopold Stahl redigierten „Dramaturgischen Berichten“ durch Besprechungen unaufgeführter Werke für neues. Im übrigen gilt es, sich nicht in einen nichtigen Streit um mehr oder weniger inhaltlose Schlagworte verstricken zu lassen. Es gilt, tätige Kräfte wachzurufen und, soweit es möglich ist, praktische Arbeit zu leisten. Sie gibt besser als alle Programmreden und -schriften Auskunft über das Erstrebte, und sie allein bringt uns vorwärts.

Über die praktische Arbeit des Verbandes liegt neuerdings eine Anzahl im „Neuen Weg“, dem Organ der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen“, veröffentlichter Berichte von Ortsgruppen vor. Es ist naturgemäß nicht möglich, sie hier in allen Einzelheiten wiederzugeben, es kann nur zur objektiven Urteilsbildung ihre Kenntnisnahme empfohlen werden. Neben der Veranstaltung von Einführungs- und Vortragsabenden über die verschiedensten Gebiete des Theaterwesens, von Vorstellungen zu Einheitspreisen, in Hannover-Linden der Erstaufführung von Wildgans' „Liebe“, der Einrichtung von akademischen Spezialkursen für Bühnenangehörige durch Würzburger Universi-

tätsprofessoren und verschiedenen anderen, durch die jeweiligen lokalen Verhältnisse bedingten Interessenverbindungen zwischen Publikum und Theater steht überall im Vordergrunde die Forderung nach völliger oder zum mindesten einstweilen teilweiser Übernahme des Theaterbetriebes durch die Städte. In Hildesheim ist die rein städtische Organisation für 1920 zu erwarten, in Trier und Würzburg zahlen die städtischen Behörden Zuschüsse und stellen Erhöhung in Aussicht, in Hamburg wird zunächst die Schaffung einer „Volksbühne" vorbereitet, in Goslar die Einrichtung eines Landschaftstheaters in Angriff genommen. So zeigt sich überall, wo der Verband hinreicht, neue Anteilnahme an allen Theaterangelegenheiten, reger, durch das Bewußtsein gemeinsamer Interessen gesteigerter Wille zur Kunst.

Daß diese Bewegung auf eine nähere Verbindung des Theaters nicht nur mit der lokalen Gesamtvertretung: der Stadt, sondern auch dem Repräsentanten des nationalen Kulturgedankens: dem Staate zielt, ergibt sich als notwendige Schlußfolgerung. Staat und Kunst — ein weitschichtiges, heikles, vielumstrittenes Thema, dessen eingehende Erörterung den hier gezogenen Rahmen überschreiten würde und einer besonderen Betrachtung vorzubehalten ist. Eines allerdings darf und muß schon jetzt gesagt werden: die hier vertretenen Anschauungen führen unvermeidlich zur Bejahung der Frage nach der Wünschbarkeit eines organischen Zusammenhangs von Kunstleben und Staat. Freilich: Staat nicht als unwillig ertragener Zwingherr, sondern Staat als Darstellung der Staatsidee, wie sie aus dem Ergebnis dieses Krieges neu geboren wurde. Wir alle wissen, daß die Verwirklichung dieser Idee nicht von heute auf morgen zu erreichen ist. Eben darum soll der Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur, weit entfernt, die Kunst rückblickenden Gewalten auszuliefern, ein Vorkämpfer sein für diese neue Staatsidee. Denn mit ihr ist er selbst seinem Wesen

nach untrennbar verbunden. Die Bewegung in der Kunst, die er verkörpert, ist aufs engste verwandt der politischen Bewegung, die ihr Ziel in der Demokratisierung des nationalen Lebens sieht. In der Verfolgung eines solchen Zieles aber droht auch der Freiheit der Kunst keine Gefahr. Will man die jetzt miteinander streitenden Gegensätze richtig bezeichnen, so darf man nicht sagen: hie Freiheit der Kunst — hie Konzil von Hildesheim, sondern: hie Demokratie alter Ordnung, die in ihrer schroffsten Form zur Verneinung des Staates, als des Versklavers der Individualität führte — hie neuzeitliche Demokratie, die zur Bejahung des Staatsgedankens treibt, weil sie sich fähig fühlt, ihn zu durchdringen und aus ihrem Geiste heraus neu zu gestalten. So sehen wir in dem erhofften Zusammenklang des Kunstgedankens mit dem Staatsgedanken nicht das Ende, sondern den Anfang einer Freiheit der Kunst: ihre Befreiung vom rechtlosen Vagantentum der früheren, vom Kapitalismus der jetzigen Zeit, ihre nicht erzwungene, sondern sich von selbst ergebende Übereinstimmung mit der Staatsidee, die ihr Schutz und der sie Verklärung gibt.

*

Nachtrag 1922. Auch der Theaterkultur-Verband zählt zu den Opfern des Krieges. Zwar bestehen gegenwärtig noch einzelne tatkräftige Ortsgruppen, auch eine Zentralleitung ist vorhanden. Aber die kulturelle Zersetzung der Nachkriegszeit hat den Grundgedanken der überparteilichen Zusammenfassung erschüttert, die klerikalen Kreise sind ausgeschieden und haben den organisatorisch geschickt gegliederten, auch finanziell gut unterstützten „Bühnenvolksbund“ begründet. Dieser ist besonders hervorgetreten durch die Bekämpfung „unsittlicher“ Kunstwerke von der Art der Opern Hindemiths. Obschon also die Idee des Theaterkultur-

Verbandes infolge der katholischen Reaktion in Deutschland als gescheitert gelten muß, habe ich den 1917 geschriebenen Aufsatz hier doch aufgenommen, nicht nur als Dokument für die Illusionen der Kriegszeit, sondern weil ich meine, daß der Kerngedanke über die Torheiten und Miseren der Gegenwart hinaus von allen gutmeinenden, glaubenden und hoffenden Menschen stets lebendig gehalten werden muß.

GLUCKS „ALKESTE“ AUF DER BÜHNE

(1918)

Die Frankfurter Oper hat das Wagnis unternommen, „Alkeste“ wieder für die heutige Bühne zu gewinnen. Ein Wagnis muß man den Versuch insofern nennen, als reichsdeutsche Theater gerade dieses Werk seit Jahrzehnten ängstlich gemieden haben. Der Plan war unter den heutigen Verhältnissen für ein zwar auskömmlich, aber nicht üppig dotiertes Theater nicht leicht auszuführen. Zunächst stieß die Beschaffung des Materials auf Schwierigkeiten. Von dem früher einmal vorhanden gewesenen waren, dem Vernehmen nach, nur noch Reste einer Baßstimme auffindbar. Das neue Ausschreiben sämtlicher Stimmen wäre aus Gründen verschiedener Art nicht möglich gewesen. Man entschloß sich daher, die einzige im Handel erhältliche Ausgabe, die Bearbeitung von Felix Mottl, zu wählen. Ihr liegt die italienische Originalfassung zugrunde, die in bezug auf dramatische Einheitlichkeit der Handlung (es fehlen die großen Ballettmusiken und die konventionelle Theaterfigur des Herkules) wie hinsichtlich der musikalisch reicheren Ausstattung der Partitur der Pariser Bearbeitung überlegen ist. Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, auf Einzelheiten der Arbeit Mottls einzugehen. Soweit man Bearbeitungen überhaupt gelten lassen will, dürfte sie, da Gewaltsamkeiten und Eigenmächtigkeiten vermieden sind, für den praktischen Gebrauch anzuerkennen sein. Im übrigen soll hauptsächlich vom Werk selbst und seiner Wiedergabe die Rede sein.

Jede Aufführung Glucks bedeutet zunächst ein Inszenierungs-Problem. Es ist notwendig, dieses an erster Stelle zu nennen. Wenn auch der Kern der Schwierigkeiten auf musikalischem Gebiet liegt, so könnte doch selbst eine musikalisch völlig einwandfreie Wiedergabe Grundfehler der Inszenierung nicht vergessen machen. Wer die Überzeugung

hat — und gerade die „Alkeste"-Aufführung war geeignet, diese Überzeugung aufs neue zu festigen — daß erst die Erkenntnis des Dramatikers Gluck uns den Weg zum Musiker frei macht, der weiß, daß die Spielleitung zwar nie die Macht hat, allein aus sich Gluck für die moderne Bühne zu gewinnen, wohl aber die Macht, ihn auf der Bühne unmöglich zu machen. Wir haben es mehrfach erlebt, daß ehrgeizige Regisseure glaubten, durch gewaltsame Steigerung von Augenwirkungen: auffällige Stilisierung, erkünstelte Beleuchtungseffekte die klare, große, daher sehr einfache Linie des Gluckschen Dramas beleben zu müssen, und daß sie auf diese Art die Musik totschlugen. Der Frankfurter „Alkeste"-Aufführung ist nachzurühmen, daß sie diese Gefahren klug vermied. Sie warf keine Probleme auf, versuchte nicht, neue Inszenierungs-Möglichkeiten zu entdecken, blendete nicht durch eigenmächtige Betonung dekorativer Wirkungen. Sie folgte in taktvoller Geschicklichkeit der Musik, gab einfach stilisierte, doch phantasieanregende Bilder, die, auf einen klaren Grundton gestimmt, den Gang der dramatischen Handlung sinngemäß symbolisierten. Gleiches gilt von der Regie. Hier war namentlich die Behandlung des Chors als einheitlicher, durch keinerlei störende Individualisierung gelöster Masse bemerkenswert. Willkürliche Bewegungen, Gefühlskundgebungen, vor allem jenes fatale Armschlenkern, ohne das der Chorsänger im allgemeinen nicht existieren kann, waren streng vermieden. In leicht überblickbarer symmetrischer Ordnung gruppierte sich die singende Masse hinter ihre Führer, hob sich nur in Augenblicken gesteigerten Affektes zu rhythmisch einheitlicher, dann aber ernst eindringlich wirkender Bewegung. Auch die Gebärdensprache der Solisten war auf das notwendige Maß beschränkt, konventionelle Gesten durchaus meidend und so den körperlichen Ausdruck in Übereinstimmung mit dem musikalischen der geschlossenen Linie des dramatischen Ideenganges anpassend.

Es ist nötig, die Art der szenischen Wiedergabe zunächst hervorzuheben. So wenig sie durch künstlerische Originalität auffiel, so sehr zeichnete sie sich durch ernsthafte Sachlichkeit aus. Gerade dieser bedarf die heutige deutsche Opernbühne, bedarf vor allem Gluck, sofern er rein vernehmbar werden soll.

Für die musikalische Wiedergabe sind drei Faktoren nötig: zunächst, wie bei Gluck stets, der Dirigent, nicht nur als Führer am Abend, sondern mehr noch als innerlich anregender, den Sänger zum Stil Glucks zurückleitender Vorbereiter. Dann für die „Alkeste" im besonderen eine Vertreterin der Titelrolle, die dem Riesenmaß der hier gestellten Forderungen entspricht. Als dritter schließlich ein Chor, der die gewaltige Wucht der Gesänge zu sinnlich lebendiger Anschauung bringt. Man kann sich eine „Alkeste"-Aufführung denken, die vorwiegend auf der Chorwirkung beruht und durch diese allein, auch beim Versagen etwa der Alkeste-Sängerin, einen Begriff von der seelischen Kraft des Werkes gibt. So hohes vermochte Frankfurt nicht zu bieten. Wie fast jede deutsche Opernbühne mit Ausnahme von Berlin verfügt Frankfurt nur über einen auch in Friedenszeiten qualitativ und quantitativ nicht ausreichenden Chor, der unter den gegenwärtigen Verhältnissen naturgemäß auf einen äußerst geringen Grad von Leistungsfähigkeit zurückgegangen ist. Nun waren die „Alkeste"-Chöre zweiffellos sehr sorgfältig studiert, auch wurde sauber gesungen, und es wäre gerade mit Rücksicht auf die obwaltenden Verhältnisse ungerecht, hier zu tadeln. Nur ist zu sagen, daß die „Alkeste"-Chöre bei allem Fleiß und aller sachlichen Treue in ihrer Wirkung von den Ausführenden nur angedeutet, von den Hörern nur erahnt werden konnten, und daß damit dieser eine der Hauptfaktoren des Dramas in die zweite Linie rückte. Die Teilnahme konzentrierte sich daher auf die Darstellerin der Titelpartie, Frau Lauer-Kottlar. Sie ist keine Sängerin von zwingendem dramatischen Impuls und großlinig hero-

ischem Pathos. Als Darstellerin von geschmackvoller Ausgeglichenheit der Bewegung und Verständigkeit der Auffassung aber ohne stark ausgeprägtes individuelles Temperament legt sie das Schwergewicht ihrer Leistungen auf die gesangliche Ausführung. Diese allerdings bezeichnet eine für die heutige Zeit ungewöhnliche Reife der künstlerischen Kultur. Die Stimme, nicht eigentlich groß und physisch kraftvoll, hat die Tragfähigkeit, Rundung und die edle lyrische Klangfarbe eines schönen altitalienischen Instrumentes. Ein maßvolles, feinspüriges und bei äußerer Zurückhaltung doch innerlich bewegtes Empfinden bestimmt den Ausdruck, und dieser setzt sich bei ruhigen wie bei leidenschaftlich erregten Affekten stets in reinen klanglichen Wohllaut um. Die Erscheinung der Alkeste wirkte auf die Art in der vollen Größe einer gesangskünstlerischen Offenbarung von vornehmer, jeglichen virtuosen Zierats entbehrender Sachlichkeit, und die Idee dieser durch hoheitvollen Adel und innige Wärme des Gefühls ergreifenden Erscheinung kam dem Hörer in makelloser Reinheit zum Bewußtsein.

Die Einstellung des Dirigenten dem Werke gegenüber ergab sich schon aus der Tatsache, daß er trotz mancher Schwierigkeiten die Aufnahme in den Spielplan durchgesetzt hat. Auch Rottenberg ist nicht der Mann des plastischen, des szenisch-dramatisch packenden Darstellungsstiles. Seine Art der Gestaltung erwächst aus lyrisch gefühlsmäßiger Anschauung, und die dramatische Wirkung ist bei ihm mehr letztes Ergebnis, als Mittel der musikalischen Darstellung. Daher die von Hast und nervöser Unruhe freie Tempowahl. Sie läßt die musikalische Grundstimmung ohne Ungeduld und kleinliche Nüancierung rein und frei im großstilisierten Gefühlsrhythmus ausschwingen, gibt namentlich den Rezitativen ohne kleinliche Tüftelei und ohne Furcht vor Ermüdung die machtvolle gehaltene Breite. Es kommt hier nicht darauf an, eine Dirigentenleistung im einzelnen zu

charakterisieren, sondern nur ihren Stil kurz zu kennzeichnen. Das Ziel des heutigen Operndirigenten, sofern er überhaupt aus der Masse hervorragt, ist im allgemeinen auf die Ermöglichung klangsinnlicher Wirkungen gerichtet. Mit dem Streben nach Klang und vielleicht auch nach äußerlich dramatischer Akzentuierung kommt man Gluck gegenüber nur zu begrenzten Ergebnissen. Das grundlegend Wichtige ist die Erfassung der Gesetze des Gluckschen Melos und die Fähigkeit, diesem auf Schwungkraft und Wucht der Linie gestellten Melos jene Intensität und jenen inneren Bewegungsimpuls der Wiedergabe zu verleihen, auf dem seine dramatische Eindruckskraft beruht.

Es war notwendig, auf diese Einzelheiten der Frankfurter „Alkeste"-Aufführung einzugehen, nicht nur, weil sie verdienen, um ihrer Seltenheit willen festgehalten zu werden, sondern weil erst sie die Erklärung geben für den außerordentlichen Erfolg des Werkes, das sich mit der Stetigkeit einer Neuheit im Spielplan behauptet. Solcher Erfolg muß hervorgehoben werden, denn wir sind gewöhnt, Glucksche Werke gemeinhin nur aus Anstandspflichten im Spielplan zu begrüßen und nach kurzer, achtungsvoller Kenntnisnahme wieder verschwinden zu sehen. Gewiß wäre es eine Täuschung, wollte man annehmen, Gluck könne jemals auf der heutigen Bühne Popularität gewinnen. Es kommt auch gar nicht darauf an, daß Gluck häufig aufgeführt wird, schon der feiertägliche, besondere Aufnahmefähigkeit fordernde Charakter seiner Werke verbietet das. Worauf es ankommt, ist, daß uns der Begriff der Gluckschen Kunst, ihr hoher tragischer Stil, die Größe und Kraft der in ihr eingeschlossenen Kunst- und Weltanschauung wieder unmittelbar zugänglich und lebendig werde. Das Publikum, und nicht nur dieses, sondern viele Musiker unserer Zeit sind in dem Glauben erzogen worden, Glucks Kunst sei im Grunde eine nicht vollwertige Vorläuferin der Kunst Wagners und hätte daher vorwiegend historisches Interesse. Es kommt

darauf an, die Überzeugung von der Selbständigkeit und eigenen Lebensfähigkeit der Werke Glucks neu zu wecken. Hierfür sind zwei Gesichtspunkte besonders hervorzuheben.

Zunächst ist immer wieder jener üblen Manier entgegenzuarbeiten, die darauf ausgeht, den Begriff des musikalischen Dramas als etwas Feststehendes, in den Werken Wagners zur Erfüllung Gelangtes anzusehen, dementsprechend die Linie Gluck-Wagner nur im Sinne einer aufsteigenden Entwicklung kritisch zu interpretieren. Die Dramatik Glucks ist eine Dramatik des reinen Gefühls. Ihr Stil und ihre Technik können nur dem primitiv erscheinen, der die neuzeitliche, Gluck noch fremde Psychologie als dramatisches Kunstmittel für notwendig und unentbehrlich ansieht. So sicher nun Glucks dramatische Handlung in den Grundlinien ihres Verlaufes den Elementargesetzen psychologischer Entwicklung entspricht, so wenig liegt ihm doch daran, diese besonders zu betonen oder gar in ihrer Begründung und folgerichtigen Durchführung das Mittel zu sehen, um dem Zuhörer das dramatische Geschehen begreiflich und empfindbar zu machen. Glucks dramatische Anschauung wurzelt in anderen, nicht minder logischen und nicht minder tief gegründeten Gesetzmäßigkeiten. Die Idee der Besiegung des Todes durch die Kraft opferbereiter Liebe, des Kampfes des Unsterblichen mit dem Sterblichen — eine Idee, die sämtlichen Hauptwerken Glucks zugrunde liegt und in immer neuen Variationen wiederkehrt — diese dramatische Kernidee erschließt ein Gefühlsgebiet, innerhalb dessen nur die einfachsten Kontraste möglich sind. Das Dramatische der Entwicklung beruht nicht in der Aufrollung mannigfacher seelischer und äußerlicher Komplikationen, sondern umgekehrt in der bewußten Abstreifung alles zufällig Erscheinungshaften, in der Rückführung auf die denkbar einfachste Typisierung der Urkontraste. Die Glucksche Handlung ist deswegen nicht minder ergreifend und tiefwirkend, weil sie der gewohnten Spannungs- und Ver-

wicklungsmittel des neuzeitlichen dramatischen Stiles entbehrt. Es gibt kaum einen seelisch erschütternderen Moment in der musikdramatischen Literatur, als den Augenblick, in dem Admet von Alkestes Liebesopfer hört. Die ganze scheinbar so strahlende Heiterkeit des zweiten Aktes steht unter dem lähmenden Druck der Vorahnung dieser Szene. Sie bildet die Gefühls-Klimax des Werkes, zu der der erste Akt emporführt und von der aus die dämonische Orkusszene zur Befreiung durch die Gotteserscheinung überleitet. Man fragt sich angesichts dieser auf seelische Vereinfachung gestellten Kunst, ob nicht hier eine reinere und innerlich höherstehende Art musikalisch dramatischer Gestaltung gegeben ist als die, die uns eine spätere „Entwicklung" gebracht hat. Und besteht nicht hier die Möglichkeit der Anknüpfung einer neuen Linie, die ihr Ziel nicht sucht in der Hervorhebung der Individualcharakteristik und der durch sie bedingten dramatischen Problemstellung, sondern die zurückgreift auf den urmusikalischen Typus des Gefühlsdramas mit lediglich symbolhaft gestalteten Einzelerscheinungen? Die jüngste Produktion nicht nur in Frankreich (Debussy) sondern auch in Deutschland (Schreker) scheint diesen Weg zu suchen, der von dem Einfluß des literarischen Dramas fort auf die Rückkehr zu musikeigener Gestaltung leiten muß.

Der zweite, für die Beurteilung Glucks wichtige Gesichtspunkt ergibt sich aus der Erkenntnis der organischen Einheitlichkeit seiner Werke. Ihr seltenes Erscheinen auf der Bühne, der dadurch bedingte Zwang, sich mit ihnen vielfach lediglich vom Notenbild her auseinanderzusetzen hat dazu geführt, daß man sie nur als Folge einer Anzahl mehr oder minder gelungener Musikstücke auffaßt. Über der kritischen Auseinandersetzung mit solchen musikalischen Teilerscheinungen geht die Erkenntnis ihrer Bedeutung innerhalb des dramatischen Organismus meist verloren. Man spricht etwa von den gewaltigen Priesterchören des ersten

Alkeste-Aktes, von der Orkusszene, von diesem oder jenem erstaunlichen und ergreifenden Solostück. Man vergißt, daß die bloße Tatsache einer solchen artistisch kritischen Betrachtungsweise bereits den Blick trübt für die Gesamtheit des Werkes, das eben keine Summe von Teilen, sondern eine Totalität ist, innerhalb deren diesen Teilen genau bestimmte organische Funktionen zufallen. Erst die Aufführung — wohlgemerkt: die gute Aufführung — bringt dieses Ineinanderwirken der Teile zur richtigen Veranschaulichung, läßt den dramatischen Impuls erkennen, der das Ganze trägt. In der Genialität dieses zeugenden und innerlich belebenden Impulses, in der Kraft und Wahrheit der dramatischen Grundidee liegt die schöpferische Bedeutung Glucks, nicht in der Schönheit dieses oder jenes Musikstückes, sei sie an sich noch so bemerkenswert. Es gilt, die Erkenntnis von der organischen Einheitlichkeit der Gluckschen Oper wiederzugewinnen, von der nur historisierenden Wertung zur mitschöpferischen Entgegennahme vorzudringen, in dem Bewußtsein, daß hier im Gewande zeitlicher Vergangenheit ein unvergänglich Zeitloses sich offenbart.

HELLERAU

(1913)

Mit einer aus Neugier und leisem Mißtrauen gemischten Erwartung kommt man nach Hellerau. In einer Zeit, die für echt und unecht, für dreiste Charlantanerie und innere Wahrhaftigkeit so wenig Unterscheidungsvermögen hat wie die unsrige, in einer Zeit, die ihre Kunstideale bald in der Manege, bald im Kammerspiel sucht, sich heut ausgelassen demokratisch, morgen exklusiv aristokratisch gebärdet — in einer solchen Zeit ist es für den Ernstmeinenden doppelt schwer und gefährlich, auf Entdeckungen auszuziehen oder ein Werdendes zu begutachten. Wo endet die Reklame, wo beginnt die Wahrheit? Was ist sensationsgierige Spekulation, was innerlich empfundenes Bedürfnis? Gerade jetzt, wo die Prospekte über die Hellerauer Anstalt und die dort bevorstehenden „Schulfeste" in Schwärmen durch die Welt flattern und überall lockende Zeitungsnotizen auftauchen, fühlt man sich zu besonderer Vorsicht veranlaßt.

Um so angenehmer ist das Resultat, das ein an Ort und Stelle genommener Einblick in die Werkstätte von Jaques-Dalcroze gewährt. Mögen draußen in der Welt die heut nun einmal unvermeidlichen Propagandafanfaren durcheinandertönen, hier, in Hellerau selbst, wird ganz still und ehrlich gearbeitet, ohne pathetisch verschrobene Weltverbesserungsphrasen und Reformatorendünkel. Man weiß noch nicht einmal ganz genau, welches das Ziel ist, zu dem der Weg emporführt. Man kennt vorläufig nur die Richtung, man merkt, daß man aufwärts steigt. Nun schafft man unverdrossen, in fröhlicher, von der belebenden Wirkung der Tätigkeit gehobener Begeisterung weiter, wissend, daß der Endpunkt, zu dem man dereinst gelangen wird, weitreichende Ausblicke auf alle Gebiete der Kunst gewähren muß.

Die Prinzipien der Dalcroze-Methode sind schon seit einer Reihe von Jahren durch Reisevorträge von Dalcroze

und Vorführungen seiner Schüler bekannt geworden. Sie lassen sich im wesentlichen dahin kennzeichnen, daß Dalcroze die lebendige Erkenntnis der musikalischen Ausdruckswerte durch ihre Umsetzung in körperlichen Ausdruck erstrebt. Damit ist zugleich der grundlegende Unterschied zwischen seiner und den sonstigen Tanzschulen angedeutet, die ihr Streben auf Ausbildung einer reinen Körperkultur unter Zuhilfenahme der Musik richten. Beide Richtungen können bestenfalls als einander ergänzend angesehen werden: diese macht die Musik der plastischen Gebärde dienstbar, jene stellt sich durchaus in den Dienst des musikalischen Affekts und gibt ihm sichtbare Erscheinungsform. Es fragt sich nun, ob und auf welche Weise das zweite Prinzip sich zur Grundlage eines in sich abgeschlossenen Erziehungsplanes erweitern, ob es sich den herrschenden musikalischen Erziehungsmethoden anpassen läßt, sich ihnen ein- oder überordnet und ob es als eine nur im engeren Sinne pädagogische oder eine direkt in das tätige Kunstleben eingreifende Neuerung anzusehen ist.

Eine praktische Beantwortung hat bis jetzt nur die erste dieser Fragen gefunden. Seit etwa vierzehn Monaten hat sich in dem oberen Teil der Gartenstadt Hellerau bei Dresden eine Dalcroze-Kolonie angesiedelt: junge Musiker, Lehrer und Lehrerinnen, Dirigenten, oder solche, die es werden wollen, Sänger und Tänzer, kurz: Angehörige der verschiedensten musikalischen Berufszweige, um in ein- bis zweijährigen Kursen unter persönlicher Anweisung von Jaques-Dalcroze die neue Lehre zu studieren. Die örtlichen Vorbedingungen sind die denkbar besten. Das in der Nähe der Großstadt landschaftlich idyllisch auf waldigem Hügel gelegene Hellerau gewährt alle gesundheitlichen Vorzüge des Landlebens und gestattet doch die Teilnahme an den künstlerischen Anregungen Dresdens. Einfach und bequem, kameradschaftlichen Zusammenschluß der Studierenden und ungestörte Arbeit des einzelnen ermöglichend, sind die Wohn-

räume für die Schüler entworfen, von denen ein Teil in einem großen Pensionshaus, ein anderer Teil in dem einstöckigen Häusersaum untergebracht ist, der den architektonischen Abschluß des Schulhauses bildet. Dieses Schulhaus selbst ist der Mittelpunkt der ganzen Anlage und zugleich die Krönung der Gartenstadt. Von dem jungen Architekten Heinrich Tessenow unter strenger Vermeidung jedes sachlich unbegründeten dekorativen und ornamentalen Beiwerks erbaut, wirkt es lediglich durch die fast starre Schlichtheit der Linien, die schmucklose, nur auf Entfaltung reicher Lichtquellen Bedacht nehmende, klar proportionierte Gestaltung des Raumes. Die glatte Linie herrscht durchweg. Ein hochaufragendes schlankes Portal führt in den geräumigen Vorraum, an den sich zur ebenen Erde kleinere Übungssäle sowie die Garderoben, Baderäume und, nach außen hin, zu beiden Längsseiten des Hauses gelagert, die Sonnenbäder anschließen. Die vom Vorraum aus auf beiden Seiten ansteigenden Treppen leiten empor zu Lese- und Erfrischungsräumen, weiterhin zu Galerien für die passiven Hörer der in den kleinen Sälen stattfindenden Übungen.

Den Kern der Anlage bildet der große Festsaal, der durch drei Geschosse aufsteigend, in der Breite dem Portal (16 m), in der Länge (48 m) fast der Ausdehnung des ganzen Gebäudes entspricht. Auch er wirkt einzig durch die zweckmäßige Gliederung der räumlichen Verhältnisse. Sogar die schmückenden Beleuchtungskörper fehlen. Sie sind unter der glatten weißen Leinwandbespannung versteckt, die Seitenwände und Decke überzieht. So wird der Raum nicht wie unsere Bühnenhäuser zum künstlich erleuchteten, sondern zum selbstleuchtenden Körper, der das Licht gleichsam aus sich heraus erzeugt. Es gibt daher auch nicht, wie im Theater, die grundsätzliche Scheidung des Saales in Bühnen- und Zuschauerraum. Es gibt nur eine Trennung der passiven von den aktiven Mitwirkenden — was diese äußerlich zur Darstellung bringen, geschieht gleichsam im

Auftrag und unter der stillen Beteiligung aller. Für die kleinere Zahl der Ausführenden ist am Kopfende des Saales ein quadratförmiger Raum von 16×16 m reserviert, für die Zuschauenden erhebt sich am anderen Ende eine amphitheatralisch ansteigende Tribüne. Nur der schmale Streifen, aus dem die Klänge des verdeckten Orchesters empordringen, bezeichnet die örtliche Grenze zwischen beiden Teilnehmergruppen.

Noch wird in allen Räumen, namentlich im großen Saal, gebaut und gezimmert. Man sieht nur die Anlage und berechnet die Wirkungsmöglichkeiten, die sich hier ergeben können. Auch die Darbietungen der Schüler steuern erst auf jene Abrundung und Ausgeglichenheit hin, die in den Tagen der bevorstehenden Schulfeste gezeigt werden soll. Absichtlich habe ich mir keine der von den Institutsleitern veranstalteten Voraufführungen, sondern einen Studien- und Arbeitstag zur Besichtigung gewählt. Ein Werdendes lernt man besser kennen und beurteilen, wenn man es bei der alltäglichen Beschäftigung in der Werkstatt belauscht, als wenn man sich einige äußerlich schnell zurechtgemachte, sonntäglich frisierte Separatvorstellungen ansieht. Handelt es sich doch hier in erster Linie nicht darum, die Resultate, sondern die Methode der künstlerischen Arbeit kennenzulernen. Vormittags ist Unterricht in den Einzelfächern: rhythmische Gymnastik, Solfège, Improvisation für die Schüler von Jaques-Dalcroze, nachmittags eine Gymnastikstunde für die Arbeiterkinder von Hellerau und eine Ensembleprobe zum „Schattentanz", abends eine zweistündige Vorprobe zur Furienszene aus Glucks „Orpheus". Ein für den Besucher überaus günstiger Tagesplan, der einen orientierenden Blick über alle hier betriebenen Studiengebiete gewährt. —

Die rhythmische Gymnastik macht den Anfang. Sie ist das für die ganze Methode grundlegende Fach. Der Körper soll den Rhythmus eines beliebigen Musikstückes auffangen,

in charakteristischen Bewegungen sichtbar machen lernen. Die rhythmischen Gewichtsverteilungen werden festgestellt durch energische Senkung, Seitwärtsbewegung, Aufwärtsstrecken der Arme, durch schwer stampfende oder leicht sich hebende Schritte markiert. Die verschiedenen Taktarten bedingen verschiedenartige Gestaltung der körperlichen Gesten, die Ausführenden müssen lernen, die rhythmischen Betonungen auch im unerwarteten, regellosen Wechsel der Taktarten sofort zu erkennen und plastisch zu versinnbildlichen. Dalcroze sitzt am Klavier, unermüdlich im Erfinden neuer rhythmischer Kombinationen, die die Schüler in rastloser Mitbetätigung, von Takt zu Takt vorahnend, innerlich voraustastend, im Augenblick des Erklingens klar bestimmen müssen. Mehr und mehr belebt sich das Bild. Nicht nur die Betonungen, die Gruppierungen der Taktteile verschieben sich unaufhörlich. Auch das Tempo wechselt. Bald vorübergehend, in plötzlichen Rückungen, bald in allmählichem Übergang beschleunigt, verlangsamt sich das Zeitmaß, jede Variation teilt sich dem geschärften Aufnahmevermögen mit geheimnisvoller Schnelligkeit mit, so daß der Zuschauer, an dem die ausdrucksvoll gestikulierende Schar in langem Zug vorüberzieht, bald nicht mehr weiß, ob er Musik hört oder sieht. Auge und Ohr arbeiten mit gleicher Intensität beim Beobachter wie bei den Ausführenden. Sinnestätigkeit und Körperbewegung verschmelzen in eins. Es ist eine Disziplinierung von so außerordentlicher Spannkraft, daß der preußische Paradedrill im Vergleich dazu fast milde erscheint — soweit man zwischen zwei Systemen, von denen eines die Freimachung, das andere die Fesselung des individuellen Temperaments erstrebt, überhaupt Vergleiche ziehen kann.

Und doch ist diese Erkennung der primitiven technischen Ausdrucksmomente erst die gleichsam mechanische Vorübung zu den eigentlichen gymnastischen Studien. Nun ordnen sich die bis dahin in einfacher Linie aufgestellten

Schüler zur mehrreihigen geschlossenen Gruppe. Nicht mehr einzelne Takte werden einfach rhythmisch ausgedeutet, sondern Taktperioden und melodische Phrasen. Der dynamische Ausdruck gibt jetzt den inneren Impuls. Eine mehrtaktige, periodisch gerundete Crescendosteigerung wird in langsamem Vorwärtsschreiten, im Sicherheben aus tief gebeugter zur feierlich aufgerichteten Stellung, das Decrescendo unter düsterem Tremolo als Zurückweichen mit abwehrenden, halb bittenden, halb drohenden Arm- und Körperbewegungen dargestellt. Man sieht dieses Bild, an dem trotz der eindringlichen Wirkung kein falsches Pathos, keine unwahre, logisch unbegründete Geste, sondern alles zu körperlicher Anschauung gewordene Musik ist — und man wünscht unsere Opernregisseure herbei, damit sie lernen, Massenbewegungen aus dem Geist der Musik zu organisieren. Freilich ist dieser Masseneindruck hier eigentlich ganz unabsichtlich hervorgerufen aus der sich selbst disziplinierenden Vereinigung vieler zu absoluter persönlicher Freiheit und Selbständigkeit erzogenen Individualitäten, die alle dasselbe tun müssen, weil sie den körperlichen Affekt aus dem musikalischen mit künstlerischer Notwendigkeit entwickeln gelernt haben.

Schon diese kurze Probe führt indessen zu der Erkenntnis, daß es nicht ganz richtig ist, hier nur von einer Schule der rhythmischen Gymnastik zu sprechen, oder gar Jacques-Dalcrozes Unterrichtsmethode einseitig als auf den Rhythmus bezugnehmend zu bezeichnen. Gewiß ist die Weckung und Stärkung des rhythmischen Bewußtseins der Anfang, die Grundlage des Unterrichts. Aber ebenso wie wir nicht ohne Grund von einer Melodie der Linie und einer Harmonie der Bewegungen sprechen, kann und darf auch Dalcroze der an den Rhythmus sich angliedernden, ihn erst zum künstlerischen Organismus ergänzenden musikalischen Lebensäußerungen nicht entraten. Das melodische und das harmonische Bewußtsein sind zum mindesten ebenso wichtig

wie das rhythmische, alle drei zusammengefaßt ergeben erst die musikalische Kunstform, und die dynamischen, koloristischen, agogischen Ausdrucksmittel treten nun wieder verfeinernd, gliedernd, vertiefend hinzu.

Jene Crescendoübung zeigte, daß Dalcroze, so sehr er theoretisch immer wieder die formblickende Macht des Rhythmus hervorhebt, praktisch gar nicht umhin kann, auch die anderen Faktoren in Betracht zu ziehen. Wollte er dies nicht tun, so würde seine Methode bald versanden und zu einem lediglich auf Augenwirkungen berechneten Formenspiel herabsinken. Da ihm selbst ein solches Ziel durchaus fernliegt, hat er in den beiden „Solfège" und „Improvisation" genannten Stunden bereits Unterrichtsfächer eingeführt, die man als praktisch angewendete Harmonie-, Formen- und Kompositionslehre bezeichnen könnte. Auch hier wird ganz Vortreffliches geleistet, die Heranbildung des Ton- und Harmoniebewußtseins durch Vomblattsingen oder Bestimmung klingender Akkorde, die Anregung zu selbsttätiger Erfindung, durch die der Schüler lernen soll, die Tonsprache in freifließendem Ausdruck zu gebrauchen — das alles ist, namentlich in Dalcrozes Behandlungsart, so anregend, daß man als Hörer oben den Wunsch empfindet, da unten mitzutun. Ein Beispiel: ein Schüler wird aufgefordert, einen periodisierten Rhythmus zu erfinden. Er erhebt sich, um ihn auf einer im Saal ansteigenden Treppe, allen Teilnehmern sichtbar, in Bewegungen vorzuschreiten. Ein anderer Schüler muß aus den Bewegungen des ersten den Rhythmus laut markieren und ihn mit einer im Augenblick erfundenen Melodie umkleiden. Man könnte diese Melodie wieder variieren oder sie durch ein ad hoc zusammengestelltes Quartett harmonisieren lassen — der Möglichkeiten bieten sich viele, und Dalcroze ist gerade der rechte Mann, um die Schüler in andauernder Spannung zu halten. Er ist eben kein theoretisch spekulierender, sondern ein praktisch produktiver Pädagoge. Er erfindet zuerst und

erklärt nachher. Darauf ruht seine Arbeitsmethode. Man könnte sogar sagen, er erfindet viel mehr, als er selbst erklären kann. Damit ist die Bedeutung und — die Grenze seiner Begabung gekennzeichnet. Denn gerade die Solfège- und Improvisationsübungen, so erstaunliche Resultate sie zeitigen, lassen doch zugleich erkennen, daß dieser eminent praktischen Schulung des Musiksinns eine streng wissenschaftliche zur Seite gehen muß, und daß beide zusammen erst eine wahrhaft gerundete und reife künstlerische Bildung ergeben können. Nach dieser Seite hin wird sich am ehesten die Notwendigkeit einer Ergänzung des jetzigen Systems bemerkbar machen, um so mehr, als das romanische Naturell von Jacques-Dalcroze von vornherein eine wesentlich andere Einstellung zu allen Problemen der Musiklehre und -ästhetik bedingt, als sie von deutschen Pädagogen erstrebt wird.

So denkt man sich die Anstalt in ihrer heutigen Form als Grundlage eines dereinstigen großen Musikpädagogiums, das, Theorie und Praxis auf allen Gebieten der Musikpflege umfassend, die rechte und erste wahrhafte Hochschule für Musik werden dürfte und den Schülern über die eigentliche Fachausbildung hinaus den harmonischen Ausgleich von Charakter, Individualitätsbewußtsein und Künstlerschaft gibt, der als ideales Ziel jedes Unterrichtes gelten müßte.

Ist die Bedeutung des Instituts mit diesem Hinweis auf seine pädagogische Fruchtbarkeit erschöpft oder lassen sich von hier aus noch andere Wege direkt hinein in das praktische Kunstleben bahnen? Wir haben bis jetzt nur die Schulstunden absolviert, nun stehen noch zwei Proben bevor, die zum „Schattentanz“ und zur Furienszene — zu einer pantomimischen, vorzugsweise durch in musikalische Bewegung aufgelöste Gruppenbilder wirkenden Tanz- und einer von dramatischem Leben getragenen Bühnenszene. Wir haben also Gelegenheit, die praktische Anwendbarkeit der in der Schule Dalcroze gepflegten körperlichen Ausdrucksmittel auf

zwei in der Art grundverschiedene Aufgaben zu prüfen. Wieder stehen wir vor einem Komplex von neuen Eindrücken. Nicht in bezug auf die Totalität der Wirkung, denn diese wird sich erst bei den Festaufführungen beurteilen lassen, während das heut Gebotene die erste Ensembleprobe ist. Auch fehlt noch die Hilfe des Lichtes, die bei den Aufführungen das Fortfallen aller dekorativen Mittel, das strenge Umgehen jedes auch nur andeutungsweise naturalistischen Bühneneffekts rechtfertigen soll. Als Schauplatz für den Tanz wird die glatte Ebene, für den „Orpheus" die in der ganzen Breite des Bühnenraumes aufsteigende Treppe genommen. Was besonders auffällt, ist zunächst die schon bei der rhythmischen Gymnastik bemerkte, aber jetzt erst zu voller Entfaltung kommende, in einzelnen Momenten geradezu faszinierende Übereinstimmung von Musik und plastischer Darstellung, dieses ganz natürliche, scheinbar selbstverständliche, zwang- und mühelose Herauswachsen der Körperbewegung aus dem Klangbild. Hier fehlt völlig jene Affektiertheit der Pose, wie man sie neuerdings in Bayreuth pflegt. Es fehlt alles gewaltsam Einstudierte, es muß fehlen, weil den Leuten, die sich dort vor uns bewegen, diese Art, Klänge in Gebärden zu übersetzen, zur natürlichen, fast schon unbewußten Lebensäußerung geworden und man sie zwingen müßte, anders auf musikalische Eindrücke zu reagieren. Aus dieser Erziehungsmethode erklärt sich auch die verblüffende Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der die Ausführenden jeden Wink des Regieführenden aufnehmen und verwirklichen. Man denkt an die ungelenke Schwerfälligkeit und die täppischen Gesten unserer deutschen Chorsänger. Wenn eine Regeneration unseres Opernchores überhaupt zu ermöglichen ist, so müßte sie von Hellerau ausgehen. Jede vorwärtsstrebende Bühne sollte ständig sechs bis zehn ihrer Choristen zur Absolvierung eines Kursus hierhersenden, um so allmählich über ein musikalisch solid und ernsthaft gebildetes Personal zu verfügen. Unnötig zu

sagen, wie dringend unsere solistisch tätigen Opernsänger, deren Bewegungen meist den musikalischen Ausdruck zerhacken, wenn sie ihn nicht gar aufheben oder ihm widersprechen, diese Schulung nötig haben. Man ahnt, daß sich das vorher geschilderte Pädagogium zu einer Vorschule der musikdramatischen Darstellungskunst auswachsen kann, um diese endlich von der falschen Nachahmung der rezitierenden Schauspielkunst zu befreien und sie der Entdeckung ihrer eigenen, in der Musik eingeschlossenen Ausdrucksgesetze zuzuführen.

Nur zu einer Vorschule? Vielleicht noch zu etwas mehr. Die Bühne von Hellerau mit ihrer schlichten Strenge, ihrer Vermeidung alles Kulissenzaubers, ihrer Beschränkung auf die Stimmungskraft des Lichtes allein scheint, ganz abgesehen von den Bestrebungen der Dalcroze-Schule, ungezählte Zukunftsmöglichkeiten in sich zu bergen und reichen Diskussionsstoff für Bühnenpraktiker und Ästhetiker zu bieten. Mit Bewußtsein ist hier der erste Schritt zu jener Vereinfachung des szenischen Apparates getan worden, der wir alle aus natürlicher Reaktion auf eine Zeit der Überproduktion im Ausstattungswesen zustreben. Daß sich dieser Versuch einer Inszenierungsreform zusammenfindet mit dem andern Versuch einer inneren Reform der musikalischen Darstellung mag für den, der nicht an die Gesetzmäßigkeit solcher gleichzeitig auftauchenden Reformtendenzen glaubt, als bedeutungsvoller Zufall gelten. Die diesjährigen Schulfeste in Hellerau sollen die erste Probe von dem Zusammenwirken beider Faktoren geben. Wohlgemerkt: nur eine Probe für innerlich interessierte Zuschauer, die sich zu intensiver Mitarbeit bereit fühlen — keine Galavorstellungen für ein amüsementsbedürftiges Publikum. Wer als künstlerisch Teilnehmender nach Hellerau kommt, wird, wie auch das vorläufige Ergebnis der einzelnen Vorstellungen sei, den Weg nicht bereuen. Er wird sich in einem Land der tausend Möglichkeiten sehen und aus der lebendigen Ver-

arbeitung der gebotenen Anregungen, aus diesem Einblick in ein Werdendes, das sich zum organischen Kunstwerk gestaltet, mehr Gewinn schöpfen, als aus irgendeiner Mustervorstellung, die bequemen Genuß ohne Zukunftsperspektive verheißt.

MENSCHEN

JOACHIM

(1907)

Manchen reißt das Schicksal im freudigsten Anstieg aus der Bahn, mancher tritt auf der Höhe seines Wirkens vom Schauplatz ab — Joseph Joachim hatte seinen Lauf vollendet, als er heimberufen wurde. Es war ein reiches, schönes Leben, dem auch noch im Tode peinigende Schmerzen erspart blieben. Was ihm zu sagen gegeben war, hatte er ausgesprochen, seine Sendung war erfüllt. Wenn die ihm persönlich näher Stehenden den Verlust eines liebenswerten Menschen betrauern, so neigt sich der größere Kreis der Kunstwelt zum letzten Male vor Joachim als einem ehrwürdigen Denkmal einstiger großer Taten und Zeiten.

Zugleich mit den bedeutendsten Persönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts, Liszt und Wagner, war Joachim erschienen. Mit ihnen verbunden, strebte er anfangs neuen Zielen zu, schwenkte dann aber plötzlich ab und bekannte sich rückhaltlos als Gegner der neudeutschen Kunstideale. Schumann und der junge Brahms mußten ihm den Lisztschen Umgangskreis ersetzen. Ihre Gedankenwelt machte er von nun an zu der seinigen, ihren Anschauungen blieb er unerschütterlich treu, auch als die Zeit sich gegen ihn wandte und ihm offenkundig unrecht gab. Es liegt etwas Stolzes, Imposantes in diesem Festhalten an der erkämpften Überzeugung, in diesem unbeirrten Widerspruch gegen die künstlerischen Machthaber der Gegenwart. Es gehört Persönlichkeitswert dazu, um die Folgen einer derart hartnäckigen Opposition zu tragen: die Lockerung der Fühlung mit den vorwärtstreibenden Kräften, die immer stärker werdende Isolierung inmitten des reichsten Musikgetriebes der Welt. Etwas Tragisches liegt in diesem vergeblichen Ankämpfen gegen eine unbesiegbare Zeitströmung. Die Erkenntnis dieser Tragik spricht aus dem Wort, das Joachim im Leben begleitete: Frei, aber einsam.

Einen Fortschritt auf rein violinistischem Gebiet hat Joachim nicht gebracht. Künstler, die der Technik neue Wege erschlossen, unbekannte Ausdrucksquellen aufdeckten, waren unmittelbar vor ihm Paganini und Spohr gewesen. Paganini als abenteuerlicher Zaubermann, dessen märchenhafte technische Künste Anlaß zur Legendenbildung gaben und die größten Geister seiner Zeit faszinierten. Spohr eine feinpoetische Natur mit reicher produktiver Veranlagung. Neben Spohr gehalten, verblaßt Joachims Bild ein wenig. Jener war der geborene Komponist, der zufällig Geige spielte. Joachim war der geborene Geiger, dem kein anderes Ausdrucksmedium zu Gebote stand, dem die Produktionskraft versagt blieb. Man kann von Spohrscher Technik, Spohrscher Kantilene sprechen, aber man kann die gleichen Worte nicht auf Joachim anwenden. Wir Jüngern, die ihn nicht mehr im Vollbesitz seiner Fähigkeiten hören konnten, sind ohne abschließendes Bild seiner Kunst, spätere Generationen werden ihn nur der Sage nach kennen. Paganinis oder Spohrs Spiel dagegen kann man sich immerhin aus ihren Kompositionen annähernd rekonstruieren.

Aber dieses Manko von Joachims Begabung wurde gleichzeitig das Fundament seiner Größe. War es ihm verschlossen, persönliche Eitelkeit zu pflegen, so nahm er sich der vererbten älteren Literatur um so eifriger an. War es ihm versagt, durch unentdeckte mechanische Fertigkeiten die Welt zu verblüffen, so strebte er desto inniger, die überkommenen Vorlagen geistig zu durchdringen, ihren Inhalt zu erforschen, als reproduzierender Künstler im edelsten Sinne aus seinem Spiel die Psyche des Werkes aufleuchten zu lassen. Ein natürlicher Ernst des Charakters ließ ihn von vornherein alle leichte Ware, alles Reißertum verschmähen. Eine gewisse, angeborene Schwerfälligkeit — es ist bekannt, daß Joachim nie ein gutes Stakkato besessen hat — hielt ihn noch mehr von der gangbaren Virtuosenliteratur zurück.

So wandte er sein Können ungeteilt an die musikalischen Meisterwerke der Violinliteratur: Bach, Mozart, Beethoven. In der lebens- und schönheitsvollen Gestaltung dieser Stücke liegt der Schwerpunkt von Joachims Künstlerschaft. Hier war es ihm gegeben, ohne eigentlich selbstschöpferische Veranlagung doch produktiv im weitesten Sinne zu wirken, wenn man mit Goethe von einer „Produktivität der Taten" reden will.

Darin besteht das Merkwürdige, kulturhistorisch Bedeutende an Joachim: er ist eigentlich nur ausübender Instrumentalvirtuos. Seine angeborenen allgemein musikalischen Gaben sind aber so überragend, daß sie ihm eine Position verschaffen, wie sie sonst nur Künstler von umfassender Begabung einzunehmen befähigt sind. Bei ihm baut sich alles auf der Basis des Violinspiels auf. Aber die damit gegebene scheinbar enge Begrenzung verliert sich ganz, ein Musiker von denkbar höchstem Intellekt, von vielseitigster Aufnahmefähigkeit, von feinstem, allumfassenden Empfinden, von einer seltenen Bildung des Geschmacks, von Verständnis für die subtilsten Kunstfragen ersteht. Man muß diesen geistigen Vollgehalt von Joachims Natur erkennen, um seine Bedeutung für die Musikgeschichte richtig zu würdigen. Es ist daher schwer, den Geiger Joachim gesondert von dem Musiker zu betrachten, denn beide erklären einander.

Joachims Ton blendete und schmeichelte nicht durch empfindsame Sinnlichkeit. Seinem Spiel wie seiner Persönlichkeit lag jedes äußere Dekor fern. Es war ein Ton, der mehr innerlich wärmte, zu Fühlen und Denken in absoluter Reinheit anregte, ein Ton, der in seiner keuschen Schönheit etwas Transzendentes an sich trug. Joachims Spiel vergeistigte, verklärte. Es lag nichts Gefallsüchtiges, gar keine Koketterie darin, sondern das Streben zu abstrahieren, eine geheime Neigung zur Mystik. Das Mechanische blieb bei ihm stets in untergeordneter Bedeutung. Wenn er es

schon liebte, seine etwas massive Doppelgrifftechnik gelegentlich hervorzukehren, so wußte er doch stets die rechtfertigende gedankliche Grundlage zu schaffen. Das bezeugen seine Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert, die alle ähnlichen Versuche andrer Geiger überragen. Die übrigen Kompositionen Joachims, von denen hauptsächlich das ungarische Violinkonzert, die ungarischen Variationen sowie einige Ouvertüren bekannt geworden sind, haben nur durch den Namen ihres Autors zeitweilig Interesse erregt. Seine Werke zeichnen sich durch peinliche Gediegenheit aus, lassen aber wenig originelle Phantasie und Gestaltungskraft erkennen. Länger als der Komponist wird der Geiger Joachim im Gedächtnis der Nachwelt leben: als kongenialer Interpret Bachs und Beethovens in Solo- wie in Kammermusikwerken. Die Joachimsche Quartettkunst wird allen unvergeßlich bleiben, die sie je miterlebt haben. Was der Solist Joachim noch dem Virtuosentum an Tribut entrichten mußte, das fiel beim Kammermusikspiel gänzlich fort. Hier offenbarte sich die große, tiefschauende und denkende Persönlichkeit, die bis auf den Grund der Dinge blickt und geheimste Intentionen der schöpferischen Genien nachfühlend zu deuten weiß.

In verhältnismäßig einfachen Linien bewegt sich Joachims Lebensgang. Am 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg geboren, kam er als Wunderzögling der Wiener Geigerschule bald in die Welt hinaus und empfing in Leipzig die letzte Einführung in alle Disziplinen der Musikwissenschaft. Von großen Kunstreisen, die ihn namentlich in England bekannt und populär machten abgesehen, bilden Weimar und Hannover die wichtigsten Stationen auf seinem Wege. 1868 vertauschte er Hannover mit Berlin, um hier die neugegründete Hochschule für Musik zu leiten. Bewunderungswürdig war die Frische und lebendige Rüstigkeit, die er sich bis auf die letzte Zeit bewahrte, wer ihn sah, staunte über die urgesunde, kräftige körperliche Natur des Sechsundsiebzigjährigen eben-

so wie über sein wachsames geistiges Interesse für die ihn berührenden Dinge.

Joachim war der apollinische Künstler. Das Dionysische fehlte ihm. Seine Kunst trug priesterliche Züge. Wenn es etwas gibt, das alle Gegensätze versöhnend ausgleicht, so ist es die Überzeugung von der unantastbaren Reinheit, von dem stolzen Adel seiner Künstlerschaft.

MAHLER

(1911)

Wieder ertönt das alte „Media vita . . .“ Wenige Wochen vor der Vollendung des 51. Lebensjahres ist Gustav Mahler verschieden. Eine der leidenschaftlichsten Energien, eine der rücksichtslosesten Despotennaturen, eine der stärksten geistigen Potenzen unseres öffentlichen Lebens ist mit ihm dahingegangen. Ein Wille von unbeugsamer Härte, von unerweichlicher Widerstandskraft, ein Temperament von dämonischer Gewalt hat die unscheinbare, schwächliche Hülle zerstört, hat sich von innen heraus verzehrt. Wir können das, was wir an Mahler verloren haben, nicht hoch genug einschätzen. Die Summe der Werte, die hier mit einem Schlag vorzeitig vernichtet worden sind, ist in diesem Augenblick kaum zu übersehen.

Es gibt nicht viele, die sich rühmen dürfen, dem Menschen Mahler nahegekommen zu sein. Ihm war es nicht gegeben, durch bestrickende Liebenswürdigkeit sich Herzen zu erobern, durch geschmeidiges Entgegenkommen sich Sympathien zu erwerben. Er verschmähte als Mensch wie als Künstler all die kleinen Hilfsmittel persönlicher Koketterie. Etwas Mürrisches, fast verächtlich Abweisendes lag in seinem Wesen, steigerte sich leicht bei geringfügigen Anlässen zu aggressiver Schärfe. So panzerte er sich gegen die Zudringlichkeit der Außenwelt, deren Berührungen, soweit sie sich nicht aus dem künstlerischen Verkehr mit ihr als notwendig ergaben, ihm nur lästig waren. Wer sein Freund sein wollte, mußte freiwillig zu ihm kommen, durfte sich durch manche Absonderlichkeiten eines reizbaren Temperamentes nicht beirren lassen, mußte wissen, daß hinter allen scheinbaren Exaltationen und Ungebärdigkeiten sich eine einfache, allem verschnörkelten Gesellschaftswesen abholde, reine und aufrichtige Natur verbarg. Der tiefe, fast an Fanatismus grenzende Ernst, mit dem dieser Mann alles

behandelte, was er in die Hand nahm, brachte ihn erst dazu, im Verkehr mit der Welt jenes fast feindselige Verhalten anzunehmen. Denn eben seinen Ernst wollte die Welt nicht gelten lassen, wenigstens nicht in dem bedingungslosen Sinne Mahlers. Sie verlangte Zugeständnisse, Vergleiche, Schmeicheleien, für die er zu aufrichtig, zu stark und zu stolz war. So verschloß er sein Eigenstes, jene zarten, einfachen Empfindungen seiner ursprünglichen Natur in sich, verschanzte es mit all den Mitteln, die persönliche Schroffheit und steifnackige Unnahbarkeit ihm bot. Nach außen aber betätigte er sich nur als rücksichtsloser Herrscher, der Kompromisse verachtet, der nicht den kleinsten Bruchteil seiner als notwendig erkannten Forderungen opfert, dessen unbezähmbarer Wille auch die hartnäckigsten Widerstände niederzwingt. Es gibt zwei Mittel, den Menschen zu gefallen: sie durch Liebenswürdigkeit zu überreden oder ihnen durch erbarmungslose Strenge zu imponieren. Mahler wählte das zweite. Es war unbequemer und gefahrvoller anzuwenden als das andere. Aber es führte sicherer zum Ziel. Dieses Ziel allein lockte Mahler. Es dünkte ihn groß genug, um alles andere zu opfern. Nur auf die eine Sache steuerte er hin, unbekümmert darum, ob er dabei andere oder sich selbst verletzte. Es ist ein Zug alttestamentarischer Unduldsamkeit, der sich an Mahler besonders scharf ausprägt. Er war einer von den großen Eiferern, die lieber die Vernichtung wählen, als ein Zugeständnis machen. Im Leben wie im Schaffen, als Dirigent wie als Komponist ist er diesem Grundsatze treu geblieben.

Mahlers Aufstieg als Dirigent ist einer der schnellsten und scheinbar mühelosesten, die man kennt. Am 7. Juli 1860 zu Kalischt in Böhmen geboren, in den Gymnasien zu Iglau und Prag wissenschaftlich sowie auf dem Wiener Konservatorium musikalisch vorgebildet, erwirbt er sich schon als Zwanzigjähriger die ersten praktischen Erfahrungen. Über die der Erwerbung handwerksmäßiger Routine be-

stimmten kleinen Anfängerstationen führt ihn der Weg nach Prag, Leipzig, wo er neben Artur Nikisch wirkt, dann nach Pest. 1888 beginnt hier seine Tätigkeit als Operndirektor, doch schon 1891 fällt ihm die Stellung des ersten Kapellmeisters am Hamburger Stadttheater zu. Von hier aus erfolgt der große, für sein Leben entscheidende Sprung: die Übernahme des Kapellmeister- und bald darauf des Direktorpostens der Wiener Hofoper. 1897 kam Mahler nach Wien, 1907 verließ er es wieder. Was er in diesen zehn Jahren geleistet hat als Direktor des ihm unterstellten Institutes, als Reformator der Opernbühne und als Dirigent ist der Reingewinn seines Lebens, soweit dieses der ausübenden Tätigkeit gewidmet war.

Die Bedeutung dieser Tätigkeit, die sich auf alle Zweige des praktischen Bühnenlebens erstreckte, läßt sich hier kaum einer annähernd erschöpfenden Würdigung unterziehen. Was die Wiener an Mahler besaßen, haben sie erst erkannt, als er nicht mehr an der Spitze ihrer Oper stand. Solange er dort wirkte, hat er wohl das Höchste geleistet, was ein vielseitig gebildeter Musiker unter den gegebenen Verhältnissen erreichen konnte. Daß er schließlich an den Schwierigkeiten, die die administrative Führung eines solchen Unternehmens bereitet, scheitern mußte, kann ihm als Künstler kaum zum Vorwurf gemacht werden. Er war wohl ein weitblickendes Organisations-, aber kein Verwaltungsgenie. Die verhängnisvolle Doppelnatur unserer öffentlichen Theater der Gegenwart: hier Kunstinstitut, dort Geschäftsunternehmen, mußte schließlich einem nur künstlerischen Zielen zustrebenden, Konzessionen abgeneigten Führer gegenüber zu unhaltbaren Zuständen führen. Mahler wußte mit männlicher Klarheit die Konsequenzen aus der immer schwieriger werdenden Situation zu ziehen. Er gab nicht nach — er ging. „Es ist nicht meine Sache,“ sagte er damals in seinem Abschiedswort an die Mitglieder der Hofoper, „ein Urteil darüber abzugeben, was mein Wirken denjenigen ge-

worden ist, denen es gewidmet war. Doch darf ich in solchem Augenblick von mir sagen: Ich habe es redlich gemeint, mein Ziel hochgesteckt. Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. Dem „Widerstand der Materie", der „Tücke des Objekts" ist niemand so überantwortet, wie der ausübende Künstler. Aber immer habe ich mein Ganzes daran gesetzt, meine Person der Sache, meine Neigungen der Pflicht untergeordnet. Ich habe mich nicht geschont und durfte daher auch von den anderen die Anspannung aller Kräfte fordern. Im Gedränge des Kampfes, in der Hitze des Augenblicks blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, eine Aufgabe gelöst, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns reich belohnt, auch ohne äußere Zeichen des Erfolgs. Wir alle sind weitergekommen und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten."

Der bescheidene Stolz, mit dem Mahler das Weiterkommen des Instituts erwähnt, war wohl berechtigt. Die Hofoper hatte unter seinem Regime, dank seinem scharfen Blicke und seiner Erziehungsgabe, einen Personalbestand erhalten, der nicht nur durch einige Namen berühmter Solisten, sondern vor allem durch trefflich geschulte Ensemblekunst der Wiener Bühne eine Vormachtstellung unter allen deutschen Theatern sicherte. Mahlers Tätigkeit beschränkte sich indessen nicht auf die Förderung rein musikalischer Interessen. Er war einer der Ersten, die die Notwendigkeit einer szenischen Neugestaltung der Opernbühne erkannten und der auch die rechten Männer zur Ausführung seiner Ideen zu finden wußte. Es war ihm nicht vergönnt, seine bedeutendste Tat auf diesem Gebiet, die Neueinstudierung des Nibelungenringes mit Rollers Bühnenbildern zu Ende zu führen. Aber heut, wo wir der Gefahr entgegengehen, in falscher Einschätzung des dekorativen Elementes dem hohlen Pomp und unechten Pathos opernhafter Ausstattungs-

künste einen viel zu großen Spielraum auf unseren Theatern einzuräumen, ist es wohl gut, wenn wir uns erinnern, wie Mahler das künstlerisch Berechtigte und Wertvolle der Inszenierungsfrage früher erkannte und zur Geltung brachte als mancher andere, ohne jemals ein Überwuchern der Ausstattung befürchten zu müssen. Er durfte sich ein Zusammenarbeiten mit kongenialen Künstlern gestatten, weil er wohl wußte, daß in letzter Linie eben er im Mittelpunkt des Ganzen stand und daß die vielen Fäden, die er auswarf, schließlich doch wieder in seine Hand zurückliefen, um von hier aus erst in richtiger Gruppierung angeordnet und gelenkt zu werden. Mochten die bedeutendsten Sänger zur Verfügung stehen, mochten die zauberhaftesten Dekorationen und Kostüme entworfen sein, das alles war nur die Unterlage für seine Tätigkeit. Er wußte: je höher er das Postament aufrichten ließ, um so höher konnte er sich von dort aus wieder erheben. Diese Annahme trog ihn nicht. Denn das Größte, was er den Wienern brachte, war doch seine eigene, persönliche Kunst, waren seine Leistungen als Dirigent, durch die er alle anderen, nebengeordneten Faktoren zusammenfaßte und in eine nur ihm zugängliche künstlerische Sphäre hinaufhob.

Der Dirigent Mahler hat sich in erheblich höherem Maße als der Komponist und der Direktor allgemeiner Anerkennung zu erfreuen gehabt. Gab es doch kaum einen Hörer, der sich dem imposanten Eindruck seiner Leistungen zu entziehen vermochte. Es lag etwas Bannendes, Zwingendes, fast Gewalttätiges in Mahlers Dirigierkunst, in ihrem Einfluß auf Spieler und Hörer. Nichts eigentlich Befreiendes, unmittelbar Begeisterndes. Der tyrannische Zug, der Mahlers ganzes Wesen charakterisierte, trat auch an dem Dirigenten mit Schärfe hervor. Wie er beim Studium das Orchester knebelte, bis es zum willenlosen Werkzeug, zur Maschine für ihn geworden war, so legte sich seine fast unheimliche Suggestionskraft wie ein lähmender Druck auch

auf das Publikum. Er ließ dem Hörer keine Wahl, keine Freiheit: man mußte hören und sehen, wie eben nur er selbst wollte. Es gab keinen Willen neben oder außer dem seinen. Auch der Dirigent Mahler verschmähte alle Mittel liebenswürdiger Überredungskunst, gefällig schmeichelnden Entgegenkommens. Seine äußere Erscheinung, klein, unscheinbar, hart und knapp in den Bewegungen, war wenig dazu angetan, ein schaulustiges Publikum zu fesseln. Eine stille Verachtung der Massen prägte sich in seinen Worten, seinen Mienen und Gebärden aus. Er fühlte instinktiv den Widerstand, der sich ihm entgegensetzte, und wußte sich doch stark genug, die Widerstrebenden in wenig Augenblicken bändigen, sie seinem Willen untertan machen zu können. Er war eine der schroffsten Despotennaturen, die je am Pult standen. Nur die unbegrenzte innere Freiheit, mit der er seinem Stoff gegenübertrat und ihn seinen Hörern übermittelte, bot die Erklärung und Rechtfertigung für diese Art tyrannischen Prophetentums.

Wer erkennen wollte, was wirklich in dem Künstler Mahler vorging, wer über das äußerlich Befehlshaberische der Erscheinung hinweg das produktive Element in ihm beobachten wollte, der mußte sein Auge sehen, das, während der Körper als exakter Taktiermechanismus mit erstaunlicher Ruhe funktionierte und Befehle vermittelte, die seelischen Kräfte mit faszinierender Deutlichkeit spiegelte. Wer in dieses Auge blickte, wußte, daß die strenge Unerbittlichkeit, die sich in dem ganzen Wesen des Mannes ausprägte, für ihn nur Maske, Mittel zum Zweck war, daß Mahler, so wie er geschaffen war, eben keine andere Art kannte, als die Menschen durch Gebundenheit zur Freiheit des künstlerischen Genießens zu führen.

Mahlers Art der Reproduktion war, im Gegensatz zu etwa Bülows Manier, nicht in erster Linie verstandesmäßig analysierender Natur. So bedeutend das pädagogische

Element in ihm entwickelt war und so groß sein erzieherischer Einfluß auf jedes, selbst nur für kurze Zeit ihm unterstellte Orchester sich erwies, eine dozierende Tendenz beim Vortrag selbst lag ihm fern. Die einfache Musikantennatur, die er im Grunde war, drängte vielmehr nach bewußter Ausschaltung aller lehrhaften Zergliederungsversuche und zielte auf eine frei phantastische, aus reiner Musizierfreudigkeit gewonnene Darstellung. Diese innere Auffassung der Musik mehr als Temperaments- und Empfindungssprache, weniger als Ausdruck eines scharf gegliederten Denkprozesses war es, die namentlich seinen Mozart-Aufführungen einen so einzigen Reiz gab. Daß der musikalische Intellekt deswegen nicht weniger gepflegt wurde, bedarf einer so hochkultivierten Erscheinung wie Mahler gegenüber kaum der Erwähnung. Aber er zog das intellektuelle Moment nur als latenten Bestandteil in seine Darstellungsart ein und war stets bestrebt, es nicht dominieren zu lassen. Ohne sich dem kühnen, eigenwilligen Impressionismus eines Richard Strauß zu nähern, wußte er seinen Aufführungen doch stets den Reiz ungekünstelt naturwüchsiger Frische zu geben, die der freien Improvisation nahekam.

Außerhalb Wiens hat man ihn in Europa in späteren Jahren nur noch als Interpreten seiner eigenen Werke kennengelernt. Das Gastdirigieren mochte ihm wenig behagen, außerdem mag seine Stellung ihm nicht viel freie Zeit zum Reisen gelassen haben. Die Leitung der Wiener Philharmonischen Konzerte lag nur während weniger Jahre in seinen Händen. Persönliche Zerwürfnisse setzten hier seinem Wirken ein frühes Ende. Es war nicht leicht, mit dem Künstler Mahler auszukommen. Sein unerbittliches „Alles oder nichts“ zerstörte manche an sich aussichtsvolle Unternehmung und ihm selbst blieb schließlich die bittere Erfahrung nicht erspart, daß auch das aufopferungsvollste Streben, das reichste Talent die erhoffte Vollendung nie erreichen kann. Wehmütige Resignation klingt aus den Worten, mit denen er das Lebe-

wohl an seine Wiener Künstler einleitet und das Fazit seiner Tätigkeit zieht: „Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes: wie es dem Menschen bestimmt ist!“

Hat sein umfassendes Wissen und Können, seine unerreichte Orchesterpädagogik Mahler als Dirigenten schnell allseitige Anerkennung verschafft, so ist der Streit um seine Kompositionen noch unentschieden geblieben. Die Zeit wird hier das Richteramt übernehmen. Reich genug ist die künstlerische Hinterlassenschaft Mahlers, um der Zukunft ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Acht Sinfonien, darunter mehrere abendfüllende, eine große Anzahl von Liedern und mehrere Chorstücke liegen, abgesehen von einigen dramatischen Jugendwerken, vor. Selbst den, der diesem imposanten Vermächtnis nicht unbedingte Teilnahme entgegenbringen kann, muß die gewaltige Geistesarbeit, die hier eingeschlossen liegt, zur Bewunderung zwingen. In dem auch darin gegebenen Beispiel eines unbeirrbar strebenden, nur dem eigenen Gesetz der Sendung folgenden Willens offenbart sich Mahlers ethische Genialität. Er hat im Leben mehr Gegner als Freunde gehabt, er ist mehr gefürchtet als geliebt worden. Er hat alle Launen der Menschen an sich erfahren und ist doch ruhig den Weg gegangen, den er, nach dem innerlich gegebenen Befehl, gehen mußte. In dieser unwandelbaren Treue gegen sich selbst, die ihm im Leben Macht auch über die Widerstrebenden gab, liegt das Geheimnis seiner Größe. Sie wird seinen Namen durch die Geschichte unserer Zeit tragen als den eines Künstlers, der, ein Herrscher in seiner Kunst, stets der erste Diener seines Staates blieb.

DRAESEKE

(1913)

Einer der letzten aus künstlerisch reich bewegten Zeiten, einer der wenigen unter den Mitlebenden, der noch den führenden Musikgenien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Wagner und Liszt, in die Augen schauen durfte und von ihnen Freund genannt wurde, ist mit Felix Draeseke dahingegangen. Mit einem Gefühl ehrfurchtsvoller Sympathie treten wir an die Bahre dieses Mannes, der, ohne dem schöpferischen Vollbringen nach den Großen beigezählt werden zu können, durch Reinheit und Hoheit in der Wahl seines Zieles, durch unbeirrbaren Ernst und rücksichtlose Strenge der Gesinnung in allem, was seine Kunst anbetraf, durch imposantes Können auch da, wo er keine Begeisterung weckte, zum mindestens verehrungsvolle Hochachtung finden mußte. Es wäre zuviel gesagt, wollte man Draesekes Schicksal ein tragisches nennen. Dazu mag er selbst in seiner überlegenen Skepsis das Absonderliche seiner Natur, die daraus sich ergebende Weltfremdheit seines Schaffens zu klar und ruhig erkannt haben, dazu verlief auch sein äußeres, an persönlichen Ehrungen nicht armes Leben zu gleichmäßig harmonisch. Vor allem besaß er in seinem kernigen, trockenen Humor und seinem lebhaften Hang zu temperamentvoller Polemik zwei gute Ableiter für die von Zeit zu Zeit sich anstauende Erbitterung über die Nichtbeachtung seines Schaffens. Aber wenn auch nicht tragisch, so war das Schicksal doch gegen ihn ungerecht, indem es den scheu und zurückhaltend Veranlagten, anstatt ihn in das erwärmende Leben hineinzuziehen, immer mehr in seine Einsamkeit zurückstieß, ihm durch ein Gehörleiden die Verbindung mit der Welt erschwerte, so daß er, der in seiner Jugend zu den eifrigsten und begeistertsten Vorkämpfern des Fortschritts gezählt hatte, im Alter versuchte, durch das vornehmlich gegen Richard Strauß gemünzte Wort von der

„Konfusion in der Musik“ dem Werdenden ein energisches Halt entgegenzurufen.

Es war kein eigentlicher Gesinnungswandel, nur ein Gesinnungsstillstand, der sich in diesem, vor sechs Jahren die musikalische Welt alarmierenden Vorgehen aussprach. Der Stillstand aber erklärt sich nur zum Teil aus jenem gewaltsamen inneren und äußeren Zurückgedrängtwerden des schaffenden Künstlers Draeseke. Zum andern Teil war er die natürliche Folge einer verhängnisvollen Zwiespältigkeit von Draesekes natürlicher Begabung, die sich zur Hälfte aus einem scharfen, analytisch kombinatorischen Kunstverstand, zur anderen aus einer wenig impulsiven, der Anlehnung an gegebene Muster bedürftigen musikalischen Triebkraft zusammensetzte. Steuerte Draeseke in seinen Jugend- und Mannesjahren mit sicherer Erkenntnisfähigkeit für das Bedeutende den Zielen der neudeutschen Schule zu, ohne die dafür erforderliche Sinnlichkeit des Klangmusikalischen aufbringen zu können, so steigerte sich im Alter die spröde Zurückhaltung seiner Tonsprache zur akademisch kühlen Geistigkeit. Den Ausgleich zwischen Neuromantik und Klassizismus zu finden, der Brahms gelang, blieb Draeseke versagt. Es blieb ihm auch versagt, jenes Übergewicht der Inspiration über den Intellekt zu erlangen, das wir bei Bruckner antreffen. Dafür floß der musikalische Lebensstrom bei Draeseke zu schwach und bedurfte zu sehr des Antriebs durch den künstlerischen Intellekt. So steht sein Lebenswerk vor uns als eine mit ungeheurer Willenskraft unternommene, mit zäher Ausdauer durchgeführte Arbeitsleistung, die wir als künstlerisches Unternehmen bewundern, der wir in einzelnen Abschnitten auch innere Teilnahme nicht versagen, und die als Ganzes doch einen durchaus problematischen Eindruck hinterläßt. Nicht, daß es ihm an eigentlicher Wärme und echter Menschlichkeit des Empfindens fehlte — war doch Draeseke ein viel zu wahrhaftiger Musiker, um etwa an ausgeklügelten Ton-

kombinationen Genüge finden zu können. Wer sich in seine Sprache hineinzuleben sucht, wird hinter ihr, wenn auch erst nach einigem Bemühen, stets eine aus tiefer Erregung schaffende Künstlernatur spüren. Aber diese Natur empfindet in Abstraktionen, es gebricht ihr an der Fähigkeit, ihre Ideen ins Fleischliche zu übertragen. „Ich möchte ihn," schreibt der feinfühlende Peter Cornelius einmal an Alexander Ritter, „zu den nachsintflutlichen Geistern rechnen, im Gegensatz zu den vorsintflutlichen Tieren . . . Du weißt, ich schimpfte ihn einmal Partiturlümmel, er lachte sehr darüber, aber es ist im Ernste auch wahr. Er schreibt reingeistig, nicht für Aufführungen. Die Quinten seiner künstlerischen Anschauungen sind zu gesättigt rein gestimmt, zu richtig — deshalb bringen sie nachher im ganzen den Mißklang hervor."

Cornelius war einer der nächsten und treuesten Freunde Draesekes, einer von den Angehörigen des Weimarer Lisztkreises, dem der am 7. Oktober 1835 in Koburg geborene, von Rietz in der Komposition ausgebildete junge Musiker nach dem Verlassen des Leipziger Konservatoriums sich angeschlossen hatte. Neben Cornelius faßte namentlich Hans v. Bülow eine herzliche, aus aufrichtiger künstlerischer Sympathie erwachsene Zuneigung für Draeseke und betätigte sie später in seiner praktischen Laufbahn als Dirigent und Pianist durch mutvolles Eintreten für die Klavier- und Orchesterwerke des Freundes. „Du bist mir der Interessanteste und Sympathischste unter den Gleichzeitigen, Du bist der Muskulöseste unter allen jungen Musikern" schreibt er 1860. Diese günstige Meinung hält vor, wenn auch Bülow sich allmählich mit der andauernden Kühle der Hörer Draeseke gegenüber abfinden muß und fast dreißig Jahre später, in einem Briefe vom Oktober 1889, etwas resigniert bemerkt: „Vulgus will ergötzt, sagen wir erquickt sein, und solche „niedere" Tendenz ist Dir allzubekanntlich wildfremd. Man wird Deiner Musik von sachverständiger Seite stets

den gebührenden Respekt entgegenbringen, aber auf besondere Sympathie darfst Du nirgends rechnen."

Draesekes äußerer Lebensgang hatte inzwischen nach einigen Wanderjahren, die er als Musiklehrer in der Schweiz verbrachte, von wo aus einmal eine größere Reise nach Frankreich, Spanien und Italien unternommen wurde, in den Hafen eingelenkt: 1876 siedelte er nach Dresden über, und hier, wo er 1884 die Nachfolge Franz Wüllners als Lehrer der Komposition am Konservatorium übernahm, verbrachte er die zweite Hälfte seines 77 Jahre zählenden Lebens, andere anregend und selbst schaffend, von Zeit zu Zeit die spärlichen auswärtigen Aufführungen seiner Werke besuchend und dann in unmittelbarer Nähe des Orchesters postiert, um doch etwas von den Klängen, die er innerlich erlauscht, auch dem Ohr zuführen zu können. Die liebenswürdige, äußerlich stets peinlich korrekte Persönlichkeit mit den klugen, lebhaft blickenden Augen, den scharfkantigen, energisch geformten Zügen, der vornehmen Herzlichkeit des Wesens und dem gelegentlich etwas kratzigen, aber doch nie verletzenden Humor hatte etwas menschlich unmittelbar Gewinnendes. Die Zähigkeit, mit der dieser Mann auch mit der Feder, die er als echter Neu-Weimaraner gewandt zu führen verstand, um seinen Platz unter den Komponisten der Gegenwart kämpfte, hatte nichts Aufdringliches, sie war Ausfluß berechtigten Selbstgefühls. Oft war es ihm nicht vergönnt, persönliche Triumphe zu feiern und er durfte wohl das bitter sarkastische Wort von der „Palme der Erfolglosigkeit" auf sich prägen. Von seinen Orchesterwerken: drei Symphonien, einer Serenade, den symphonischen Vorspielen „Das Leben ein Traum" und „Penthesilea" und einer „Jubelouvertüre" hat sich nur die dritte Symphonie, die „Tragica", im Repertoire sporadisch zu behaupten vermocht. Sein Klavierkonzert sowie die zahlreichen Kammermusikkompositionen sind der heutigen Generation völlig fremd, auch die Opern „Gudrun", „Herrat",

„Bertrand de Born“, „Fischer und Kalif“, „Merlin“, „Sigurd“ sind teils gar nicht, teils nur wenige Male im Spielplan erschienen. Ein eigentümlicher Zufall fügte es, daß das größte seiner Chorwerke, das dreiteilige, ein Vorspiel und drei Oratorien umfassende Mysterium „Christus“ ein Jahr vor dem Tode seines Schöpfers von einem jungen, unternehmungslustigen Berliner Chorleiter, Bruno Kittel, zur Aufführung gewählt wurde. Die als künstlerische Leistung befriedigende Wiedergabe, die eine Wiederholung in Dresden veranlaßte, war für den Komponisten die Krönung seines Lebenswerkes. Neben äußeren Anerkennungen, wie dem Ehrensold der Stadt Dresden und dem Ehrendoktordiplom der Berliner Universität mag sie ihm die Gewißheit gebracht haben, daß seine Arbeit nicht vergeblich getan, sein Ringen um das Höchste nicht unbemerkt geblieben sei. So fiel ein versöhnender und verklärender Strahl auf dieses Künstlerdasein, das, zum Geben stets willig, aber von einer nicht empfangbereiten Mitwelt in die eigene Enge zurückgetrieben, in seiner Gesamtheit äußerlich eine Kette mutvoll ertragener Enttäuschungen, innerlich ein unanfechtbares Glaubensbekenntnis auf die Wahrhaftigkeit und Reinheit der Kunst bedeutete.

VIGNA

(1913)

Annähernd zwölf Jahre sind vergangen, seit der unternehmende Angelo Neumann in Berlin unter der Bezeichnung „Meisterspiele“ die Ensembles der namhaftesten deutschen Schauspielbühnen zum Wettlauf um die Gunst des Publikums und der Kritik vereinigte. Parallel den Schauspielvorstellungen lief ein Opern-Zyklus, der die bemerkenswertesten Werke Verdis vom „Ernani“ bis zum „Othello“, mit Ausnahme des „Don Carlos“ und des „Falstaff“, brachte. Das Resultat war überraschend. Während die Meinungen über den Wert der Schauspielaufführungen weit auseinandergingen, fiel der italienischen Oper ungeteilte Anerkennung zu. Die Eröffnungsvorstellung „Maskenball“ mußte wiederholt, „Aïda“ gar viermal gegeben werden. Ein epidemischer Verdi-Rausch hatte das Berliner Publikum ergriffen, der Enthusiasmus steigerte sich von Abend zu Abend.

Es war keineswegs eine Truppe erlesener italienischer Künstler, die diesen Erfolg bewirkte. Einzelne heut allgemein bekannte Sänger, wie der Baritonist Sanmarco, die Koloraturdiva Luisa Tetrazzini standen damals erst am Anfang ihrer Laufbahn, ihre Darbietungen ließen an Sicherheit und Reife noch manches zu wünschen übrig. Sänger von den Qualitäten etwa eines Bonci oder Arimondi, die man kurz vorher gelegentlich der Sembrich-Stagione kennengelernt hatte, fehlten überhaupt — das Beste, was auf der Bühne geboten wurde, gehörte in die Rubrik der mittleren Tüchtigkeit. Der Funke aber, der das Ganze belebte und zündend auf Sänger und Publikum übersprang, kam vom Dirigentenpult. Dort stand, vielmehr gestikulierte, sang und mimte in oft grotesken Schwimm- und Tanzbewegungen ein kleiner, unscheinbarer Mann, dessen brünetter Behäbigkeit und gutmütig fleischiger Physiognomie niemand außerhalb des Theaters die rabiate, fast animalische Energie und Tem-

peramentsgewalt angesehen hätte, die vom Pult her aus ihm emporloderte. Schon die „Maskenball"-Aufführung hatte durch die despotische, jede dramatische Nuance der Musik mit frappanter Plastik heraushebende, den Sänger völlig in den Dienst der szenischen Situation zwingende Stabführung Arturo Vignas Aufsehen erregt, und im Personal der Berliner Hofoper kursierten merkwürdige Gerüchte über den tyrannischen Maëstro. So kam es, daß in der Probe zur folgenden Aufführung — „Aïda" — im dunklen Zuschauerraum die „vom Bau" in großen Gruppen saßen und gespannt den Ereignissen entgegensahen. Der erste Akt und der Beginn des zweiten gingen verhältnismäßig glatt vorüber. Die Solisten kannten bereits die Intentionen des Dirigenten, und dieser beschränkte sich vorwiegend darauf, durch andauerndes Vorsingen dem guten, aber norddeutsch nüchternen Orchester die glutvolle Wärme und Leidenschaftlichkeit seines Empfindens begreiflich, es durch peinlichste Genauigkeit der Phrasierung und schwunghafte Beweglichkeit in der Ausführung blitzartiger dynamischer Akzente seinen Wünschen gefügig zu machen. Bei den Musikern stießen diese Bemühungen auf nicht geringe Hindernisse. Der norddeutsche Geiger ist eine so keusche Musikantenseele, daß ein warmes Vibrato oder Portamento ihm als Sünde wider den Geist, ein tempo rubato als Mißachtung ewiger Gesetze und eine in lebhaften Kontrasten spielende Dynamik als lächerliche Komödianterei gilt. Vor allem ist er der Meinung, daß man sich beim Musizieren nicht aufregen darf, sondern immer in ruhig betrachtender Stimmung bleiben muß. So kamen die kritisch veranlagten unter den Berliner Kammermusikern — und das sind sehr würdige und strenge Herren — bald dahin überein, daß dieser Vigna eine verdächtige Erscheinung sei, daß er vor allem keinen Rhythmus habe, denn seine Art, den Rhythmus völlig unter die Herrschaft des dramatischen Impulses zu stellen, kam ihnen verwerflich vor. Zum Glück blieben solche Er-

wägungen auf die Zwischenpausen beschränkt und waren im Grunde nichts anderes als harmlose Rache der aus gewohnheitsmäßigem Halbschlaf aufgerüttelten Beamtenseele. Während der Proben selbst nahm die atemraubende Intensität von Vignas Forderungen die äußerste Aufmerksamkeit in Anspruch. Sein scharfes Auge erspähte im Orchester wie auf der Bühne jeden Lässigen, wenn auch seine Unkenntnis der deutschen Sprache Zusammenstöße verhinderte oder doch abschwächte und sein außerhalb des Dienstes anspruchslos kordiales Wesen ihm schnell Freunde gewann.

Vor allem imponierte er jedem und das kam vornehmlich durch seine Einstudierung des Triumphmarsches im zweiten Akt der „Aïda“. Es gab da einen merkwürdigen Vorfall in der Probe. Nachdem Vigna schon im Beginn des Marsches Erkleckliches rumort und die Darsteller nicht allzu sanft angefaßt hatte, hörte man plötzlich beim Auftritt der Bühnenmusik einen undefinierbaren Laut vom Pult her. Im nächsten Augenblick setzte das Orchester aus und der Dirigent war verschwunden. Ratlos sah man sich um, niemand wußte, was geschehen war oder sollte, nur Angelo Neumann stand an der Orchesterbrüstung und lächelte sein feinstes Direktorenlächeln. Mit einem Male teilten sich die Chormassen auf der Bühne, wie durch explosive Kraft auseinander gesprengt, und aus der Lücke heraus stürzte oder ruderte, französische Kommandos ausrufend, ein kleiner, gutgenährter Mann, ohne Kragen und Krawatte, die schon vorher beiseite geflogen waren, im kurzen Röckchen, der Figur nach wie ein stämmiger Schuljunge wirkend. Der Eindruck, den dieser Anblick des exaltierten Urhebers all des Lärmes und der Aufregung machte, war von verblüffender Komik, niemand schien glauben zu können, daß dieses winzige Persönchen einen so gewaltigen Lärm vollführen und viele Menschen derart in Trab zu setzen vermöge. Dieser Kontrast zwischen Wirken und Erscheinung

löste nach einem Moment sprachlosen Staunens alle Rücksichten der Höflichkeit, und das Orchester wie die neugierigen Gäste im Zuschauerraum brachen in helles Gelächter aus. Aber nur für einen Augenblick. Wie ein gereizter Löwe sprang der Kleine an die Rampe und ein donnerndes: „Qu'est ce que ç'a? Silence!" schaffte Grabesruhe. Und nun begann ein Studium, das jeden Nerv der Ausführenden wie der Hörer in Vibration brachte. Zuerst die Musik markierend, dann das Orchester durch knappe Andeutungen von der Rampe aus leitend, zeigte Vigna den ägyptischen Triumphatoren, wie sie im Charakter der Musik schreiten, wie sie den musikalischen Akzenten gemäß sich bewegen, wie die Steigerungen der Dynamik sie mitreißen und begeistern müßten. Und der Furor dieses Mannes durchdrang auch den nüchternsten und passivsten seiner Hörer, so daß schließlich alle, wie von einer unsichtbaren Kraft gepackt, sich selbst und ihre zivile Persönlichkeit vergaßen, marschierten und agierten, wie wenn ein Dämon sie angefaßt hätte. Und als schließlich bei einem Einschnitt des Finales alle mit dem Dirigenten an der Spitze nach vorn stürzten, um dort in atemloser Spannung zu verharren, da brach ein spontaner Beifallssturm aus. Er zeigte dem nun ruhig und bescheiden sich Verbeugenden, daß jenes Lachen nicht verletzend gemeint war, daß vielmehr seine organisatorische und disziplinierende Persönlichkeitsmacht uneingeschränkte bewundernde Anerkennung fand und daß ihm nun alle gern dienstbar waren. Diese „Aïda"-Episode war kein Bluff und keine Ausnahme. Der nämliche Eindruck wiederholte sich, als Vigna „Ernani", „Rigoletto", „Traviata", „Othello" und „Troubadour" szenisch-musikalisch neu einstudierte und damit überhaupt erst einen Begriff gab von den Vortragsgesetzen und Wirkungsmöglichkeiten italienischer Musik.

Zwölf Jahre sind seitdem vergangen. Es war für den, der das ganze Verdi-Studium unter Vigna aus unmittelbarer

Nähe beobachten und seine enthusiasmierende Wirkung an sich selbst erfahren durfte interessant, den damaligen Eindruck kritisch überdenkend nachzuprüfen. Die Gelegenheit dazu bot Vignas Gastspiel in Darmstadt. Ich gestehe, den Aufführungen mit dem stillen Bangen entgegengesehen zu haben, mit dem man das Wiedersehen mit einer der Wirklichkeit längst entrückten Vergangenheit erwartet. Es wollte mir beim Nachdenken zuweilen scheinen, als ob Vignas ganze Art der Musikempfindung und -auffassung doch äußerst primitiv, sein Temperament gelegentlich brutalisierend sei, als ob uns alle damals der suggestive Reiz des Ungewohnten, der fremden Rasse über manche Schwäche der Individualität hinweggetragen hätte. Um so freudiger stimmte nun die Beobachtung, daß der alte Zauber seine Kraft von neuem bewährte, wenn auch heut die Grenzen dieser Interpretationskunst sich deutlicher abhoben als vor Jahren. Denn sicherlich ist Vigna kein Dirigent von umfassender geistiger Gesichtsweite oder exzeptioneller künstlerischer Kultur. Es würde mir nie einfallen, ihn als Persönlichkeit etwa mit den bedeutenden Konzertdirigenten deutscher Schule in Vergleich zu stellen. Ich glaube sogar, daß auch innerhalb der rein italienischen Kunst sein Wirkungskreis beschränkt ist und daß man eine Vielseitigkeit und durchdringende Anpassungsfähigkeit wie sie etwa seinem Landsmann Toscanini nachgerühmt wird von ihm kaum erwarten kann. Vigna ist eine in den Grundzügen ihres Wesens naive Natur, als Künstler Naturalist, Affektdirigent, der bei der Kennzeichnung dieses Affektes innerlich stehen bleibt, ihn aber mit solcher Wucht des Ausdrucks und intensiver Überzeugungstreue darzustellen weiß, daß im Augenblick alles dem Bann dieser Darstellung verfällt. Er entnimmt seine Anregungen durchweg der Bühnensituation und gelangt so zu einer Charakteristik der szenisch-dramatischen Werte der Musik, wie sie eindringlicher kaum denkbar ist. Dieser stets auf das szenische Geschehen ver-

weisenden Interpretationsart entspringt auch seine, viele sonst übersehene Einzelzüge der Instrumentation nachdrücklich hervorhebende Orchesterdirektion, seine ungemein bewegliche Rezitativbehandlung, die Individualisierung scheinbar stereotyper Begleitrhythmen. Zusammengefaßt erscheinen alle diese Eigenheiten in Vignas bedeutendster Gabe: durch äußerste, lediglich dem dramatischen Impuls folgende Freiheit in Tempo, Rhythmus und Dynamik dem Melos eine Kraft der dramatischen Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit zu verleihen, die uns erst eine Ahnung gibt von der Wichtigkeit und Schärfe des melodischen Konturs, namentlich bei Verdi. Bis in die Kadenz des Sängers hinein erstreckt sich der diktatorische Zwang des jede Biegung und Akzentuierung der melodischen Linie gebieterisch vorzeichnenden Dirigenten. Wenn wir ihn hierfür am meisten bewundern, so geschieht es vielleicht deshalb, weil wir ihn gerade in dieser Hinsicht niemals nachahmen können. Denn ein solches Brio der musikalischen Darstellung ist nur in der italienischen Sprache möglich. Dem deutschen Sänger wird die bewußte Ausarbeitung der melodisch linearen Charakterzüge durch sein schweres, klanglich ungefüges Idiom dermaßen erschwert, daß er besser daran tut, von vornherein auf eine doch unzureichende Kopie des italienischen Vorbildes zu verzichten und sich einen der eigenen Sprache angepaßten Vortragsstil zu suchen. Um so freudiger begrüßen wir den Künstler, der uns eine lebendige Anschauung von dem ursprünglichen Wesen italienischer Opernmusik vermittelt. Es wäre vielleicht kein schlechter Gedanke, wenn ein unternehmungslustiger Impresario versuchen wollte, von Zeit zu Zeit in großen deutschen Städten eine richtige Stagione mit italienischen Künstlern zu veranstalten.

CARUSO

(1921)

Man sagt, Caruso sei ein Tenorist gewesen, ein Stimmphänomen, dessen aus baritonaler Tiefe quellendes, elementar zu heldischer Höhe aufschnellendes Organ durch ergreifende Intensität des Klanges, durch Vollendung der Technik und Ausdrucksfähigkeit, durch unmittelbare Übertragung eines geheimnisvollen inneren Lebensstromes die Hörer gebannt habe. Man sagt auch, Caruso sei ein Darsteller von einzigartiger Einfühlsamkeit des Temperaments gewesen, ein Mensch, der außerhalb des Theaters das Dasein eines übermütigen Kindes führte und eigentlich nur zu sich selbst kam, wenn er das Leben seiner Rollen lebte, nicht intellektuell gestaltend, sondern aus dem Bedürfnis des Gesanges, aus der Geste der musikalischen Phrase, aus dem Charakter des drängenden Klangstromes formend, Körper, Bewegung, Mimik dem Gesetz der Stimme einordnend: ein zur lebendigen Erscheinung gewordener dramatischer Gesangswille. Es ist richtig, er war beides: Stimmphänomen und Darsteller, aber weder im einen noch im anderen liegt das Wesenhafte der Erscheinung. Hier wurde die Grenze der reproduktiven Kunst überschritten, die Klassifizierbegriffe des Sängers, des Darstellers wurden hinfällig. Eine Natur stand auf, schöpferisch, scheinbar Fremdes ganz in sich aufsaugend und es im spielerischen Schaffensakte als höchst Persönliches sich zu eigen gewinnend.

Caruso war ein italienisches Komödiantengenie, ein Künstlertyp, der jenseits herkömmlicher Anschauungen von produktiv und reproduktiv lebte. Die volle Energie eines südländischen, jeglichem Affekt zugänglichen Bühnentemperaments warf er in die Glut des einen Erlebnisaugenblickes. Der Grundzug seiner Kunst war Improvisation, das Stegreifspiel der italienischen Volksbühne kam in ihm zur Auferstehung. Diesem erdhaften Kreis gehörte er zu-

innerst an. Schon äußerlich erkannte man das durchaus Volksmäßige: eine kaum mittelgroße, im Körperbau einer leichten Behäbigkeit zuneigende Figur, das Gesicht fest geschnitten, ein guter italienischer Rassekopf, aber ohne individuellen physiognomischen Charakter. Eine Maske, die der farbigen Belebung durch die Rolle harrte. In Partien von aristokratischem oder heldischem Gepräge: Edgardo („Lucia"), Herzog („Rigoletto"), Radames („Aïda"), selbst als Rudolf („Bohème") behielt das äußere Bild zunächst etwas Unglaubwürdiges, trotz behender Geschmeidigkeit der Bewegungen Widerspruchsvolles. Am besten wirkte Caruso als Bühnenerscheinung bei Darstellung von Volkstypen: als Canio („Bajazzi"), Nemorino („Liebestrank"). Wie das Körperhafte, so war auch die Art, der Impuls, der Ausdruckscharakter der Gebärdensprache. Nicht stilisiert, nicht vornehm abgezirkelt, nicht von geschmacklich ästhetisierenden Erwägungen diktiert. Naiver Realismus, bis zur grotesken Abscheulichkeit der Maske gesteigert als José im vierten Akt der „Carmen", plump und von wilder Unbeherrschtheit erfüllt als Canio, ein liebenswürdiger Tölpel, voll komischer Drastik in jeder Miene als Nemorino — diese besonders eine seiner unvergeßlichen Gestalten. In allem, was er auf der Bühne tat, lebte unbeirrbarer Sinn für das Wirkliche, doch niemals schauspielerischem Naturalismus verfallend. Darin liegt der Unterschied zwischen Caruso und dem Russen Schaljapin, dem größten Menschendarsteller der heutigen Opernbühne. Für den Russen ist der darstellerische Kontur, das farbig empfundene menschliche Charakterbild der Umriß, in den er die lebenschaffende Gefühlskraft des Stimmklanges gießt. Schaljapin als Pilipp II. in „Don Carlos" oder — gleich groß — als Basilio in Rossinis „Barbier" wäre rein optisch ein Ereignis. Caruso modelliert schauspielerisch mit realistischer Echtheit der Geste, jede Neigung des Körpers, jeder Ruck des Kopfes, jede seiner sparsam verteilten Gesten gibt einen scharfen,

intensiv eindringlichen Strich. Aber das äußere Gesamtbild seiner Darstellung ist nicht in sich selbständig, man kann es nicht lösen vom Klang, aus dem es entsprungen und an den es gekettet bleibt. Es ist körpergewordene Musikalität, und wie es aus dieser seine Gesetze zieht, so kann es nur im Zusammenhang mit ihr erfaßt werden.

Wäre es also doch die Stimme, der Gesangskünstler, der eigentlich die Wirkung bestimmte? Gewiß war das Organ eines der schönsten, die heut zu hören sind, von bestrickender Weichheit und verhaltener Fülle im Lyrischen, ein Tenor ohne jegliche störende Weichlichkeit der Farbe, kernhaft männlich auch in zartester Abdämpfung, dabei von einer Spannungsfähigkeit und Glut des Crescendo, die den Hörer in zitternde Erregung setzte. Wer den Schluß des Bajazzoliedes von Caruso gehört hat, oder den Augenblick der Gefangennahme am Ausgang des dritten Aktes „Aïda", oder die Eifersuchtsszene im dritten Akt „Carmen", der wird diese Momente heißesten Aufflammens als erschütternde Aufschreie der Kreatur in Erinnerung behalten. Eben das war es, dieser ursprüngliche Menschenlaut, der sich da emporrang aus irgendeiner qualvollen oder schicksalhaft gesteigerten Situation heraus — naturhaft, und doch ganz außerhalb des Naturschreies, mit der stilistischen Gebärde der Realistik geboten, dabei in Wahrheit höchstgebändigte, unbeschwerte Kunst. War das noch die Stimme an sich, die hier wirkte? Kaum. Es gibt auch andere schöne Stimmen, die im Charakter des Klanges der des Caruso ähneln. Oder war es ein außergewöhnliches Können, war es das Geheimnis einer besonderen Methode, die solche Ergebnisse zeitigte? Gewiß, Caruso verstand sein Organ zu behandeln. Die Art seiner Atemführung, seiner Phrasierung, die Leichtigkeit der Tonbildung, die erstaunliche Ökonomie, mit der er die Partien gliederte — nicht aus kaufmännisch unkünstlerischer Spartaktik, sondern entsprechend der inneren Dynamik einer Rolle — dies alles zeigte den seltenen Künstler. Auch seine

Art singend zu musizieren stellte ihn weit außerhalb des Virtuosentums. Er studierte nicht nur mit peinlicher Korrektheit, er folgte auch mit schärfster Genauigkeit den Vorschriften der Komponisten. Während viele Verdi- und Puccini-Tenöre der deutschen Bühnen ihr mißverstehendes Italienertum durch willkürliche Rubati, geschmacklose Dehnungen, Überhastungen, falsche oder übertriebene Fermaten darzutun suchen, war dieser richtige Italiener das Muster des sorgsamen Musikanten. Der Takt, das Tempo, der Rhythmus hafteten ihm im Blut, und er war Künstler genug, sein individuelles Fühlen der musikalischen Form einzuordnen.

Aber trotz dieser artistischen Vorzüge war es bei Caruso nicht die Methode der Kunst, nicht die Technik der Singart oder die Besonderheit der Mittel, die ihn emporhob über die meisten der Zeitgenossen. Er war nicht das stimmliche, nicht das gesangskünstlerische, nicht das darstellerische — er war ein musikalisches Phänomen. Gegenüber dieser Grundkraft seiner Natur erscheinen alle weiteren Eigenheiten als sekundäre Mittel. Caruso lebte das Leben der musikalischen Linie in all ihren melodischen Biegungen, ihren steigernden Schwellungen und zarten Abklängen, ihren geheimnisvollen Beziehungen zu den anderen Stimmen des Gesanges oder des Orchesters, ihrem Verhältnis zu dem Formorganismus, dem sie als Teilglied angehörte. Darum zeigte sich seine Kunst als solche am stärksten, wenn er nicht allein, sondern mit anderen zusammensang — an der Art, wie er sich dem fremden Organ anzupassen, es zu stützen, zu führen wußte, oder, in besonders glücklichen Fällen, sich selbst an ihm entzündete. Der bel canto als Selbstzweck war für ihn nicht vorhanden. Der dramatische Affekt, aus naturalistischem Empfinden erfaßt, wurde durch sinnlichen Reiz und höchstentwickelte Kultur der Stimme so übermächtig herausgestellt, daß die Person des Künstlers fast darüber vergessen wurde. Man hat viel lächerlichen

Kultus mit ihm getrieben, er selbst als Ausübender hat sich nie dadurch beeinflußt gezeigt. Nicht aus irgendeiner bewußt ethischen Zurückhaltung heraus, dafür war er eine zu naive, persönlich der Eitelkeit sicher nicht unzugängliche Natur. Aber der große Instinkt seiner Musikernatur wies ihm die Grenzen, und eben daran, daß er diesem Instinkt widerspruchslos folgte, bewährte er die Echtheit seiner Künstlerschaft.

Caruso, in Neapel geboren, ist 48 Jahre alt geworden. Etwa 20 Jahre dieses kurzen Lebens hat er der Öffentlichkeit angehört. Von Italien führte ihn sein Weg durch Frankreich, England und Deutschland nach Amerika. Die alte Welt gab den Ruhm, die neue hat ihn verzinst. Für uns war er eine nur gelegentlich auftauchende Erscheinung, die nach dem Kriege kaum wieder den Weg nach Deutschland gefunden hätte. Aber das Gedenken an sie gehört zu den freudevollsten Erinnerungen. Seine Kunst, durch das sinnlich wärmste Instrument: die Menschenstimme sich mitteilend, war eine Kunst unbeschwerter, daseinsfroher Sinnenfreude. Sie war Lebensgenuß edelster Art, darum wirkte sie auf Hörer aller Arten gleich bezaubernd. Caruso hat den Deutschen immer ein Stück italienischen Himmels gezeigt, dafür ist ihm Dank zu sagen.

HUMPERDINCK

(1921)

Irgendwo in unserer Erinnerung lebt das Bild eines gütigen, lieben, klugen Märchenerzählers, zu dem wir als Kinder gern kamen, um allerlei Geschichten zu hören, in ehrfürchtiger Neugier sein Studierzimmer mit den ernsten Büchern, das Fernrohr mit dem seltsamen Durchblick auf die Geheimnisse fernen Lebens zu bestaunen und von der so freundlichen, doch ehrfurchtgebietenden Umgebung eine merkwürdig spannende und zugleich anheimelnde Stimmung zu empfangen. Als wir dann nach Jahren wiederkamen, erschien uns vieles anders. Die Bücher und das Fernrohr kannten wir jetzt aus eigener Erfahrung, die einst so imposante Einrichtung stammte, wie wir plötzlich sahen, aus einer anfechtbaren Geschmacksperiode, ein leichter Staub lag über allem. Der Mensch, der hier hauste, war wohl immer noch liebenswert, aber seine Züge erschienen uns eingefallen, seinen Reden lauschten wir mehr mit höflicher Achtung als teilnehmender Überzeugung, und als wir fortgingen, empfanden wir eine traurige Fremdheit, die Zerstörung einer Kindheitsillusion. Nun hören wir, daß er gestorben ist und da erwacht das alte, erste Bild. Wir sehen den Menschen wieder, wie wir ihn einst sahen, wir stellen die Auseinandersetzung mit dem äußerlich Tatsächlichen des Wesens als minder wichtig zurück, der Gedanke an das, was er uns ursprünglich war und wie er uns erschien, lebt von neuem auf. Wir erkennen den Wert des Menschlichen, das hier zu Grabe getragen wird und das jenseits subjektiver Bekenntnisformeln steht.

Eine solche Erscheinung war Engelbert Humperdinck und so stand er zu unserer Zeit. Eine stille, fein beobachtende, in sich hineinhorchende Persönlichkeit, ohne drängenden Aktivitätstrieb, zu beschaulichem Wirken in der Enge des heimischen Kreises geschaffen, wurde er durch

einen überraschenden Erfolg plötzlich in die Welt gerissen. Er, dem von Natur aus Ehrgeiz ebenso fremd war wie Theaterpathos, sah sich unversehens an der Spitze der deutschen Bühnenkomponisten, er, der sich aus fleißigem Studium der Partituren Wagners und innigem Versenken in die Poesie des Kinderliedes eine naive Synthese von Volks- und Kunstmusik für seine bescheidenen Hauszwecke geschaffen hatte, fand sich als Retter der deutschen Oper gepriesen, er, der nur leise lenken und lehren wollte, stand unerwartet da als ein Repräsentant der schöpferischen Kräfte seines Volkes. Hier war ein Zwiespalt, das helle Licht, das so unvermutet um Humperdincks Namen aufleuchtete, hat einen Schatten geworfen über sein späteres Leben. Er selbst aber ist seiner Mission auch im Strudel der Welt treu geblieben. Er wußte, daß er mehr Erzieher war als Schöpfer. Wohl hat er die Gunst der Verhältnisse sich nutzbar gemacht, hat immer wieder versucht, den in ihn gesetzten Glauben zu rechtfertigen. Aber er tat es stets auf die ihm innerlich gemäße Weise, er hat dem Erfolg nie auf unredliche Art nachgejagt, und als dieser allmählich bröckelte, hat er sich nicht verbittert zurückgezogen, sondern freundschaftlich und neidlos anderen den Weg zu ebnen gesucht. Seine Überzeugungen konnte er nicht opfern, sie banden ihn an die Vergangenheit, aus der die Gestalt Wagners herrlich für ihn herausragte. Aber er mochte auch nicht hassen. Es lag zu viel Güte, zu viel menschliches Verstehen in seiner Natur, und unbewußt vielleicht mochte in ihm die Erkenntnis wirken, daß jenseits der ihm bekannten Erde auch noch Menschen leben. So blieb er innerhalb der ihm zugewiesenen Gebiete, bemüht, sie nach besten Kräften auszubauen, ihre Schönheit und Fruchtbarkeit zu erweisen und allen, die zu ihm kamen, ein guter Berater und Helfer zu sein. Er fühlte sich als treuer Eckardt der deutschen Musik und er blieb es auch denen, die seinen Meinungen und Warnungen nicht mehr folgten. Denn höher

als alles andere steht der Mensch in der Wahrhaftigkeit und Lauterkeit seines Wesens, und ein solcher Mensch war Humperdinck.

Eine schöne Sendung war ihm zugefallen. Während andere das große Werk Wagners nach außen hin in seinen theatralischen, dramatischen, kunstphilosophischen Wirkungen weiterzuführen suchten, während die Zeit der Diadochen die verschiedensten Richtungen auf den Plan rief und als Reaktion gegenüber dem hohen Ideenpathos Wagners der Naturalismus der „Carmen", der Verismus der Jungitaliener sich mit spontanem Erfolg ausbreitete, war es ihm beschieden, das Bildnerische, geistig Kräftigende der Erscheinung Wagners auszuspüren und zu menschlich fruchtbringender Entwicklung zu führen. Der Gedanke einer Nachahmung Wagners lag ihm fern, der „Meister" stand ihm in unerreichbarer Weite, aber er war überzeugt, daß Sinn und Wille seiner Lehre das unumgängliche Gesetz alles Schaffens enthalte. So versuchte er, stets erfüllt vom ehrerbietigen Bewußtsein der Entfernung, sie innerlich zu erfassen und auf sein kleines Gebiet umzupflanzen. Es war dabei wohl kaum der Wunsch, vielleicht nicht einmal der Gedanke an eine Wirkung im größeren Stile. Humperdinck, ein musikalischer Musterschüler, mit dem Meyerbeer-, Mendelssohn- und Mozartstipendium ausgezeichnet, hatte sein Leben auf eine friedliche Privatexistenz eingestellt. Er saß in Frankfurt, gab Musikunterricht, schrieb Rezensionen und komponierte glatte, wohlgesetzte Chorballaden. Als ihm seine Schwester den Text zu „Hänsel und Gretel" schrieb, mag es dem annähernd Vierzigjährigen Freude gemacht haben, hier in sorgloser Heimlichkeit Kinderlieder in der Sprache wiederzugeben, die für ihn Grundlage musikalischen Denkens und Fühlens war. Götter und Helden, die heroische Welt mythischer Urgewalten war ihm zu gewaltig. Aber Kinder, Hexen, Engel, die von schalkhaften Zaubereien durchzogene Sphäre des Märchens waren seiner

ins Hausbürgerliche gewandten Natur gemäß. Die väterlich lehrhafte Neigung ließ ihn den richtigen Ton finden und bei aller Verschiedenheit des Formates waren hier doch zweifellos unterirdische Bindungen zu den Elementarerscheinungen der Sage.

So schuf Humperdinck die Märchenoper und die Mitwelt war beglückt. Man stand Wagner damals noch zu nahe, um die verschlungene „Meistersinger“ - Polyphonie und massive orchestrale Einkleidung als belastend zu empfinden, um sich an dem Walkürenritt der Hexe zu stören, um das Engelsfinale als Maschinenzauber anzusehen. Im Gegenteil: man freute sich all dieser Diminutive des großen Dramas, man bewunderte die feine Hand, die sie mit solcher Geschicklichkeit und Anschmiegsamkeit in das kleine Format zu übertragen gewußt hatte, man fühlte die Überzeugungstreue und schlichte Ehrlichkeit des Mannes, der lustige Kinderweisen in kunstvoll zarter Fassung anstatt anspruchsvoller Gesänge eingesetzt hatte. Man war froh, daß sich hier ein Ausweg zeigte zwischen idealistisch gestelzter Erlösungsdramatik und brutaler Wirklichkeitsäffung, daß der Mut zum Kleinen, zur unproblematischen Naivetät des Schauens endlich gefunden war von einem, der dabei doch als Künstler im artistischen Sinne keinen Vergleich zu scheuen brauchte. Es ist schwer für uns, die Zeit des „Hänsel und Gretel“-Erfolges innerlich recht nachzufühlen. Die Psychologie eines mit schwerer, teilweise unverdaulicher Kost von überspannter Heldentragik, mißverstandenen Kunsttheorien, melodisch reizlosen Deklamationen übersättigten Publikums spielt dabei eine wichtige Rolle. Dieses Werk war ein Weckruf zur Besinnung auf die eigene Natur, es war ein Mahnwort zur Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, zur Freimachung von Verschrobenheit und künstlerischer Überbelastung. So wurde es auch verstanden, und aus dem Echo dieser Gesinnung ergab sich die Wirkung von erstaunlicher Breite. Man wog nicht die Erfindung, man maß nicht

die Spielweite der Phantasie, man fragte nicht nach der inneren Organik in der Behandlung des Märchenstoffes, nach der geschmacklichen Ausgeglichenheit der Formung. Man freute sich, daß da endlich ein Mensch war, der den Mut hatte, er selbst zu sein, ein zeitgenössischer Künstler, der natürlich und einfach sprechen konnte, ein idealistisch Schaffender, der den Weg zum Gemütsleben seiner Mitmenschen zu finden wußte.

So war es nicht der Rausch des schöpferischen Erlebnisses, es war die Dankbarkeit für eine stille, feste Tat, die Humperdincks großen Erfolg herbeiführte. Es war die Anerkennung des Erziehers, der nicht strafend, nicht lehrend oder reformierend, sondern freundlich erzählend kommt, den Blick aus nebliger Ferne wieder in heimische Enge lenkt, aus der die innere Kraft wächst. Humperdinck hat nach „Hänsel und Gretel" noch eine beträchtliche Reihe anderer Werke geschaffen. Von ihnen ist die komische Oper „Die Heirat wider Willen" das musikalisch eigentümlichste, die ursprünglich als Begleitmusik zum Schauspiel geschriebene, später durchkomponierte romantische Oper „Die Königskinder" das theatralisch effektvollste, während die dreisätzige „Maurische Rhapsodie" für Orchester es ebensowenig wie einige später entstandene kleinere Spielopern oder die Musik zum „Mirakel" zu weitreichender Anerkennung gebracht hat. Mag sein, daß bei Übernahme einzelner Kompositionsaufträge Nebenrücksichten untergeordneten Grades mitgesprochen haben, entscheidend war doch wohl Humperdincks Wunsch, sein produktives Vermögen wieder an einem ihm gemäßen Stoff zu zeigen. Aber dieser Wunsch ist nur einmal in Erfüllung gegangen, als er sich seiner kaum bewußt war, dann nicht mehr. Selbst in der unter den späteren Werken künstlerisch reinsten „Heirat wider Willen" ist zwar die musikalische Sprachgewandtheit, die liebenswürdige melodische Erfindung, die Sicherheit der technischen Faktur — kurz alles was zu den

Obliegenheiten des Talentes gehört unverkennbar und voll anregender Reize. Darüber hinaus aber fehlt das innere Verhältnis der Teile, das organische Verbundensein dem Ganzen des Werkes gegenüber, die gestaltende Kraft dramatisch lebendiger Anschauung, die zwingende Notwendigkeit des schöpferischen Gebotes. Humperdincks Originalität war nicht die der talentmäßigen Begabung, sondern die des Persönlichkeitscharakters. Er hatte sich in der eigentümlichen Mischung der „Hänsel und Gretel"-Partitur in solcher Geschlossenheit und Lebensechtheit dargestellt, daß spätere Werke nur noch Teilgebiete in äußerlich reicherer Ausführung, innerlich aber nicht annähernd ähnlicher Abrundung zeigen konnten.

So blieb Humperdinck auch weiterhin im wesentlichen auf die unmittelbare Wirkung der tätig wirkenden Persönlichkeit angewiesen. Sie war allerdings durch die nicht nur formell verbindliche, sondern begreifende und verstehende Artung seiner Natur vielseitig genug, um lange Zeit hindurch nach allen Seiten Verständigung anzubahnen. Als naher Freund des Hauses Wahnfried und Lehrer Siegfried Wagners stand er in engsten Beziehungen zum Bayreuther Kreis, dessen Grundüberzeugungen er gläubig teilte, denn auf ihnen ruhte das Werk seines Lebens — vor dessen doktrinärer Verengung der Anschauungen er sich aber zu bewahren wußte, denn er sah das weiterflutende Leben und achtete dessen Kräfte, auch wo sie ihm nicht zusagten. Die ernst pädagogische Richtung seines Wesens wiederum, das Fehlen neudeutscher Theatralik, die deutliche Betonung kompositorischen Könnens im Sinne satztechnischer Gewandtheit und die Vermeidung künstlerischer Exzesse gewannen ihm das Vertrauen der musikakademischen Kreise. Ihnen stand er durch die bürgerliche Artung tung seiner Person nahe und als er 1900 als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an die Berliner Akademie berufen wurde, wirkte dies wie der versöhnliche Abschluß

jahrzehntelangen Parteihaders. Er war klug genug, eine Erscheinung von der musikalischen Vollkraft eines Richard Strauß ehrlich anzuerkennen, als dieser sowohl der Brahms- wie der Bayreuther Gruppe als abtrünniger Entarteter galt. Solche Sympathie wurde erwidert, vieles von der glatten, reibungslosen Stimmführung, der tänzelnden Kontrapunktik des Humperdinckschen Satzes ist in den Stil des späteren Strauß übergegangen. Überhaupt reichen die fachlichen Einwirkungen Humperdincks erheblich weiter, als man nach der verhältnismäßig geringen Ausbreitung seiner späteren Werke anzunehmen geneigt ist. Nicht nur die Märchenoper Siegfried Wagners geht als dramatischer Typus wie in melodischem Stil und musikalischer Faktur auf Humperdincks Vorbild zurück. Auch bei einer phantasiemäßig ungleich reicher veranlagten, klarer individualisierten Erscheinung wie Pfitzner finden sich, namentlich in der „Rose vom Liebesgarten", deutliche Nachwirkungen Humperdincks, und der große Abschluß des ersten „Palestrina"-Aktes ist eine unverkennbare innere Bezugnahme auf die Engel-Apotheose aus „Hänsel und Gretel".

Man könnte diese tiefgreifende Einwirkung Humperdincks auf die jüngere Generation noch ins einzelne verfolgen, könnte beobachten, wie seine der Gesinnung nach auf Mendelssohn zurückdeutende Melodik, seine leichtflüssige, harmonisch empfundene Scheinpolyphonie, die kleinlebige Art seiner Formbehandlung geradeswegs richtunggebend auf die Entwicklung des musikalischen Denkens und Gestaltens eingewirkt hat. Die Weiterführung dieser Betrachtungen würde unmittelbar zu den Kämpfen und Gegensätzen unserer Zeit überleiten. Aber es kommt hier nicht darauf an, die Bedeutung Humperdincks in allen Auswirkungen kritisch zu untersuchen. Es gilt zunächst nur, sich der Tatsache dieser Bedeutung bewußt zu werden, zu sehen, daß hier ein Mann war, der uns nicht nur als Schaffender eines der liebenswertesten Werke unserer Opernliteratur gegeben hat,

sondern darüber hinaus als Charakter und Persönlichkeit ein selbstloser, reiner, stets dem Höchsten zustrebender Erzieher seines Volkes gewesen ist. Sein klingendes Werk führt uns zurück zur besten Quelle unserer Kunst, zur Volksmusik. Seine erzieherische Arbeit galt nicht der Verbreitung dogmatischer Prinzipien, sie galt der Erweckung eines klaren, ernsten, innerlich gefestigten Wollens und Fühlens, das ohne Zwang und doktrinäre Härte auf die beherrschende Kunst Richard Wagners als auf die Erfüllung hingeleitet wurde. Dieses Leben war ihm priesterliches Amt, Dienen am Geist, und wenn wir die Reihe der Menschen überblicken, die zwischen der Wagnerzeit und der Gegenwart stehen, so werden wir sagen müssen, daß Humperdinck einer der besten, aufrichtigsten und verehrungswürdigsten war.

NIKISCH

(1922)

Ein kostbarer Besitz wird zu Grabe getragen. Arthur Nikisch ist tot. Wir hören es und können es doch nicht ganz verstehen. Gewiß, er war in den Jahren, in denen der Mensch mehr noch als sonst mit den Gesetzen der Zeitlichkeit rechnen muß. Aber man dachte bei Nikisch nicht an dieses. Man sah wohl, daß er älter wurde, aber man sah nicht, daß er alterte. Er war auch darin der große Künstler, der Liebling des Glückes, daß die Jahre ihm für alles, was unmerklich schwand, stets etwas Neues gaben, so daß er nie weniger wurde, nur um geringe Schattierungen anders. So schien es weiter zu gehen. Kranksein, Sterben — das waren Begriffe, die man mit Nikisch nicht in Beziehung setzen konnte, man hatte das Gefühl, daß eine einzige seiner liebenswürdig überlegenen Bewegungen, ein einziger mit verbindlichem Lächeln abweisender Blick solche Gespenster verscheuchen müßte. Nun sind sie doch gekommen und haben ihn fortgeführt. Wir hören das Gezeter um seine Nachfolge, also muß es wohl wahr sein.

Welch ein seltener Mensch war dieser Mann, welch ein unwiderstehlich bezaubernder Künstler. Nicht groß im Sinne des Heroentums, alles heldische lag ihm fern. Er war kein Kämpfer, er war kein Bekenner, er war aber auch kein Diplomat, kein Überreder, der durch gütiges Zusprechen wirbt. Er war nichts anderes als einfach er selbst, und das genügte, denn in ihm lebte die Magie des Künstlertums. Wenn es einen Talisman gibt, den die führenden Künstler einander durch Jahrhunderte weiterreichen, so besaß Nikisch diesen Talisman aus Liszts Hand, und wir wissen keinen, der ihn heut empfangen könnte. Es ist ein merkwürdiger Zauber und von all den tausendfältigen Ausstrahlungen der Kunst nicht die stärkste, aber die geheimnisvollste. Es gab gewiß andere Dirigenten vor und neben Nikisch. Da

war Bülow, dessen Reich weit hinausging über die phantastische Region Nikischs und der emporgriff zu den Sternen, da war die elementare Musikernatur eines Mottl, aus dessen schlichten Bewegungen Musik wuchs wie ein Wald, durch den der freie Odem der Schöpfung weht, da war die dämonische Erscheinung eines Mahler, dem Klang nur äußeres Sinnbild des Überweltlichen war und da ist — als einzige der Gegenwart — noch bei uns die glückhafte Diesseitsnatur eines Richard Strauß, dem Form und Klang lediglich Objekte sind und der Mahlers Transzendenz ebenso fern steht wie Nikischs Magie. Wenn man auf diese anderen vergleichend blickt, so erkennt man Nikischs Grenzen. Aber was will dies besagen? Was ist der einzelne Künstler anderes als eine Wunderblume aus dem großen Garten der Schöpfung, als eine der unzähligen Möglichkeiten, in denen der Logos Form und Leben empfangen kann? Nicht die Tatsache der Begrenzung haben wir zu bemängeln, sie schafft ja wiederum das, was wir als Reiz der Individualität empfinden — nur wenn der Künstler die ihm verliehene Form mutwillig selbst zerstört, wenn er sein persönlichstes Gut aus falschem Ehrgeiz oder intellektueller Selbstüberschätzung zu Zwecken unkünstlerischer Art mißbraucht, dann, wenn es unecht klingt, regt sich Zweifel und Widerspruch, der Glaube an die Sendung ist erschüttert.

Bei Nikisch konnte es wohl gelegentlich schwächer, gelegentlich stärker klingen, weil er eben ein Mensch und als solcher verschiedenartig war, und weil das Leben vieles an ihn herantrug, was oberhalb oder zum mindesten außerhalb seiner Sphäre lag. Nie aber war er unecht. Was ihm erreichbar war, was irgendwie aus ihm Gestalt und Form empfangen konnte, das griff er mit der Freude des Künstlers, den es immer wieder zum Bilden drängt. Was aber sich nicht heranholen und fassen ließ, das zwang er nicht gewaltsam. Still und mit leiser innerer Scheu ging er daran vorüber, ohne es zu hassen oder zu verachten. Man hat ihm

oft vorgeworfen, daß er der jüngsten Produktion zu wenig Teilnahme und Förderung habe angedeihen lassen. Das ist als Tatsache richtig, als Vorwurf falsch. Bei ihm war es nicht böser Wille, auch nicht nur Bequemlichkeit. Ihm fehlte die innere Bindung zu dieser Kunst und er respektierte das Gesetz der eigenen Natur zu sehr, um ihr etwas aufzwingen zu wollen, was nie zu ihr passen, daher im Endergebnis auch nichts durch sie gewinnen konnte. Dieses Gesetz aber der eigenen Natur wies ihn weder an die große klassische und vorklassische Vergangenheit noch an die zukunfthaltige Neuzeit, sie machte auch sein Verhältnis zu dem, was man im engeren Sinne als deutsche Musik bezeichnet, etwas schwierig. Es wies ihn — darin ruht das Merkwürdige, zugleich die Persönlichkeit und ihren Erfolg in der Zeit Erklärende der Erscheinung — an eine eigentlich gar nicht hochstehende Kunst der Gegenwart ausgesprochen mondänen Charakters. Als ihr Interpret stieg Nikisch zum Ruhme empor und ihr gab er den magischen Schimmer des Genietums.

Von Geburt Ungar und als solcher gleich Liszt mit einer wunderbaren Assimilierfähigkeit des musikalischen Fühlens begabt, im Wien der Brahms-, Bruckner- und Wolf-Kämpfe zum Musiker gebildet, empfing Nikisch den für sein Leben bestimmenden Eindruck durch Wagner, als er unter dessen Leitung bei der Grundsteinlegung für Bayreuth in Beethovens Neunter mitgeigte. Jenes „so dastehen und dirigieren", das der junge Wagner einst Weber gegenüber empfunden hatte, ging auch ihm an diesem Erlebnis auf, freilich aus einer von Wagner selbst grundverschiedenen Einstellung. Meist ist es das Macht- und Herrschverlangen, das dem jungen Musiker die Sehnsucht nach dem Taktstock eingibt. Nicht so bei Nikisch. Er hatte nichts von Cäsar und Napoleon, er kannte keine Despotie, weil er ihrer nicht bedurfte. Er war Grandseigneur, und seine Kunst war die des großen Herrn für die große Welt. Er liebte Wagner mit einer Leidenschaft

und Hingabe, wie kein Deutscher sie vorbehaltloser hegen kann, aber liebte weder den Dramatiker noch den Theoretiker, er liebte ganz naiv den Musiker, der dem Klang eine neue Sinnlichkeit, dem Ausdruck eine neue Leidenschaft gegeben hatte. Von dieser Seite, vom Tönenden aus, kam Nikisch an die Musik. Alles, was sich ihm aus diesem Tönenden offenbarte und löste, war ihm lieb und wurde sein Eigentum, mochte es Wagner oder Brahms, mochte es Liszt oder Schumann, mochte es Bruckner oder Tschaikowsky sein. Was sich aber aus dem Tönenden allein nicht ganz erschloß, was durch die Sinnlichkeit der Klangphantasie nicht völlig zu erfassen und zu gestalten war, lag abseits seiner Natur und wurde von ihm behutsam umgangen. Er spürte sehr wohl die drängende Kraft bei Mahler, aber er vermochte sie ebensowenig zu packen, wie er Haydns und Mozarts lichte Geistigkeit erfaßte. Man konnte Beethovenaufführungen von berauschendem Pomp und feierlicher Ergriffenheit des Herzens unter ihm hören, und doch war es eher das Auge Tschaikowskys als das Beethovens, das uns anblickte. Er war kein Intellekt, kein Analytiker, kein Stilkünstler, kein dozierender Ethiker — was war er eigentlich? Ein Mensch mit einem märchenhaft sensiblen Musikgefühl, das unterhalb aller bewußten Regungen des Geistes, des Temperamentes, der dichterischen Phantasie seinen Wohnsitz hatte und alles, was dieser Mann berührte, mit einem magnetischen Musikstrom durchtränkte. Er liebte das Flimmernde, Ungreifbare, die Atmosphäre, die die Erscheinungen umschwebte. Scharfe Linien des Denkens sah er nicht, strenge Architekturen erweichte er, Härten kannte er nicht, weil er innerhalb einer unkörperlichen Materie gestaltete. Aber diese leuchtende, klingende, von wunderbaren Phantasiespiegelungen durchzogene Atmosphäre gab er allem, was durch seine Hand ging. Es war die Hand des größten Virtuosen, den die Gegenwart kennt, das Wort im edelsten Sinne genommen.

Man hat, namentlich in früheren Jahren, als über Nikisch noch häufiger gestritten wurde, seine Zeichensprache zuweilen als technisch undeutlich, gelegentlich komödiantisch und vorzugsweise auf Publikumssuggestion gerichtet angesehen. Es entspricht dies der Methode solcher Menschen, die den Künstler immer nach ihrer eigenen Nüchternheit beurteilen. Zweifellos waren schauspielerische Elemente in Nikischs Natur und Kunst, aber nicht aus spekulativer Absicht und kleinlicher Wirkungsabsicht hineingetragen. Sie waren Urbestandteile seines Wesens, das in jeder Beziehung die Übertragung des Gefühlsmäßigen in die instinktive Geste, gleichviel ob der melodischen Deklamation oder der orchestralen Dynamik oder der manuellen Bewegung, anstrebte. Nikischs Kunst stand darin der romanischen nahe, daß sie Außengestaltung war und den sinnlichen Erscheinungswert als das Höchste und Letzte des Kunstwerkes ansah. Seine Zeichensprache aber war undeutlich nur für solche, denen die Persönlichkeit selbst fremd blieb. Auf ihre Mitteilungskraft, ihre Fähigkeit der Willensübertragung hin angesehen war sie eminenteste Technik, wie Nikisch überhaupt, von den Besonderheiten seiner Individualität nicht zu sprechen, als Könner im dirigiertechnischen Sinne eine phänomenale Erscheinung bedeutete. Ein Gehör, das mühelos aus dichtestem Gewirr der Klänge den Fehler einer Nebenstimme entdeckte, eine Leichtigkeit des Partiturlesens, die völlig Unbekanntes auf den ersten Blick erfaßte und im Augenblick der Aufnahme schon gestaltete, eine ruhige, mühelose, fast lässige Sicherheit dem umfangreichsten Apparat gegenüber — dies alles verbunden mit einer Liebenswürdigkeit der menschlich persönlichen Mitteilungsart, die jeden Widerstand mit einer leichten, versöhnenden Bewegung entwaffnete. Es mag wenige Menschen geben, die Nikisch zornig gesehen haben und wohl kaum einen, der ihn in heftigen Worten schimpfen oder gar drohen gehört hat. Derartige explosive Wallungen lagen außerhalb seiner

Art. Er ließ als Mensch geradeso wie als Künstler die Erregung sich langsam stauen, er sog sie in sich, und wohl fühlte man die Leidenschaft der Spannung und stand vor dem Druckgefühl des Ausbruchs. Er aber blieb der Herr, der Mann der großen Welt, der Künstler der elementaren Instinkte und der bezwingenden Formen. Diese Sicherheit über sich selbst, diese unweigerliche Beherrschtheit war seine Kultur, durch sie gewann er sich alle, mit denen er zu tun hatte, Publikum und Orchester, nicht nur in Deutschland, wo er in allen großen Städten gefeiert wurde, sondern auch im Ausland, das ihm als Konzert- und auch als Operndirigenten überall bedingungslos gehuldigt hat.

In Deutschland hat er, abgesehen von seinen Anfangsjahren und einer späteren kurzen Zeit als Direktor des Leipziger Stadttheaters nur gelegentlich Opern dirigiert. Die Bühne gehörte nicht zu seiner Welt, auch vom Theaterpult aus blieb er der Musik als der primären Gefühlsäußerung zugetan, ein Musizier-Dirigent. Auf seinem eigensten Gebiet aber hat er in Deutschland nicht nur neidlose Anerkennung, sondern auch die Stellung gefunden, die durch Geschichte und Wirkungskreis die erste dieser Art ist: als Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig. Daneben fiel ihm die Nachfolge Bülows als Dirigent der Berliner Philharmoniker in Berlin und Hamburg zu, und diese drei großen norddeutschen Städte waren mehr als zwei Jahrzehnte der Mittelpunkt seines Wirkens. So gewann er bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des Kunstgeschmackes der norddeutschen Öffentlichkeit und erzwang sich Hochachtung und Verehrung auch da, wo die mehr und mehr retrospektive Art namentlich seiner Programme sachliche Widersprüche hervorrief. Heute empfinden wir seine Erscheinung als tiefverwurzelt in eine Zeit, die uns allmählich fremd wird. Diese Erscheinung war nicht klassisch, sie war nicht modern, sie war auch nicht in ursprünglicher Bedeutung romantisch. Sie war international im weltmänni-

schen Sinne, sie war gesellschaftlich kosmopolitisch, sie war die Blüte einer Zeit, in der Kunst zum Luxus der Seele wurde, gleich fern der Oberflächlichkeit wie der Tiefe, ein weltlich genießendes Spiel der Sinne mit einem stark romantisierenden Einschlag von Sehnsucht nach etwas Fernem, Unbekanntem, von dem man melancholisch phantasierend träumte, ohne je nach ihm ringen zu wollen.

Nun nehmen wir Abschied von diesem großen Künstler, der ein Verkünder der Schönheit des Genusses war und diesen Genuß fand in den Sinnesreizen der Kunst. Wir haben ihn erlebt mit aller Intensität der Hingabe, die eine jede aus sich selbst überzeugende Erscheinung fordert und sich erzwingt. Jetzt aber, wo er nicht mehr ist, erscheint es schon fast als ein Märchen, daß er überhaupt war. Ein Stück von uns selbst löst sich und sinkt in die Vergangenheit. Ein Traumbild ist verschwunden, wo es war, ist jetzt Leere und Nüchternheit, und andern, die ihn nicht mehr kannten, wird er nur noch ein Name und ein geschichtlicher Begriff sein. Wir aber hatten das Glück, ihn zu erleben und in diesem Erlebnis eines der Schöpfungswunder der Natur zu finden, wie diese sie in außerordentlichen Momenten schafft. Als solche Wundererscheinung der zur Kunst gewordenen Natur wird die Gestalt Arthur Nikischs in aller Gedächtnis weiterleben, ein Mensch, der ganz Künstler, ein Künstler, der ganz Mensch war.

IDEEN

VOM ETHOS DER MUSIK

(1921)

Anläßlich einer Aufführung der Pathétique sprach ich von Tschaikowskys „Kokotten-Musik". Das Wort hat manche Leute erbost, manche verdrossen, manche betrübt. Wenige nur haben es richtig verstanden. Es ist keine Bezeichnung kompositionstechnischer, musikalisch materieller Werte. Daß Tschaikowsky ein in seiner Art genialer Musiker war, weiß jeder Konservatorist. Er bedarf ebensowenig der ausdrücklichen Bestätigung seiner künstlerischen Befähigung wie etwa der jüngere Dumas, den jedes Lexikon, ohne Anstoß zu erregen, als Begründer der Demimonde-Literatur verzeichnet. Auf persönliche Qualitäten soll solche Charakteristik erst recht nicht deuten. Tschaikowsky war ein sehr ehrenhafter, liebenswürdiger Mensch, und wäre er es nicht gewesen, so brauchte dies seiner Musik keinen Eintrag zu tun. Noch weniger kommen etwa Erwägungen irgendwie moralisierender Natur in Betracht. Das, was die eigentliche Grundlage und den entscheidenden Maßstab des Urteils bildet, geht über alle Einzelheiten privat menschlicher, oder technischer, oder auch begabungsmäßiger Wertung hinaus. Es ist das, was man das Ethos des Werkes und des Schaffens nennt.

Ethos in diesem Sinne ist nicht stofflich oder gesinnungsmäßig bedingt. Eine Messe-Komposition kann ein Werk von geringem Ethos sein, wogegen aus Stoffen zweideutiger Art — wie den von Beethoven als frivol empfundenen Libretti des „Figaro" oder „Don Juan" — Kunstwerke von höchster Kraft des Ethos erwachsen sind. Verdis „Traviata" wäre niemals als Kokotten-Musik zu bezeichnen, obwohl sie dem Stoff nach der Demimonde-Literatur unmittelbar angehört, während Tschaikowskys „Pathétique" in einer sehr ernsten Stimmungssphäre wurzelt und ihr Finale in düstere Requiemklänge überleitet. Das Ethos der

Musik ergibt sich lediglich aus Stärke und Charakter der Gefühlsspannung, es spiegelt die schöpferische Kraft des Musikers. So wäre die Frage nach dem Ethos doch eigentlich eine Begabungsfrage, Begabung freilich nicht im Sinne der talentmäßigen Gewandtheit, sondern im Hinblick auf die zeugenden und bauenden Grundkräfte des Werkes und der Persönlichkeit.

Wer aber ist schöpferisch? Ist es der Musiker, der über einen reichen Schatz angenehm klingender Melodien verfügt? Dann müßten die Komponisten von Operetten und komischen Opern die höchst veranlagten schöpferischen Musiker sein, denn Beobachtung und Erfahrung lehren, daß gerade in diesen Gattungen die größte Anzahl selbständiger melodischer Eingebungen zu finden ist. Bedarf und Verbrauch sind hier am stärksten, weil das leichte Genre eine verarbeitende Entwicklung nur in geringem Maße gestattet, dafür ständige Abwechslung fordert. Ein Walzer von Strauß enthält mehr Melodien als eine Sinfonie von Beethoven, und die Gesamtzahl der Johann Straußischen Melodien ist sicher weit höher als die der Beethovenschen. Daß diese Melodien grundverschiedenen Gefühlskreisen angehören wäre hier nicht von Belang. Die Frage lautet: wird das Kennzeichen des musikalisch Schöpferischen durch die Fruchtbarkeit des melodischen Erfindungstriebes bestimmt? Das ist augenscheinlich nicht der Fall, denn wenn Johann Strauß das Zehntausendfache an Melodien gegenüber Beethoven geschaffen hätte, so würde trotzdem niemand im Ernst daran denken, Strauß als schöpferische Kraft neben Beethoven auch nur zu nennen. Das Schöpferische und damit der Maßstab für das Ethos einer Kunst muß also durch andere Kriterien ermittelt werden.

Schöpferisch nennen wir jeden Menschen, der die Fähigkeit hat, kraft seines Geistes ein eigenes Weltbild zu schauen und zu formen. Die Mittel dieser Formung sind verschieden. Formt er durch vernunftmäßige Begriffe, so ist er

Philosoph. Veranschaulicht er sein Weltbild durch die Kunst, so ist er Künstler. Bedient er sich als Künstler der Sprache von Tönen und Klängen, so nennen wir ihn einen schöpferischen Musiker. Ob er sich als solcher vorwiegend als Melodiker oder als Harmoniker oder noch anders zeigt, ist von untergeordneter Bedeutung. Die Grundeinschätzung der Erscheinung ist unabhängig von der Betrachtung der Mittel, die der Künstler verwendet. Wesentlich ist ausschließlich Art und Charakter des jeweiligen Weltbildes. Die Mittel sind nur insofern bedeutungsvoll, als ihre Wahl auf die Besonderheit des Darzustellenden deutet. Schuberts Liedlyrik, Wagners Wort-Tondrama, Beethovens Sinfonie sind Formen, deren Prägung bedingt wird durch die besondere Art, wie jeder dieser Musiker seine Welt sah. Für die Erfassung dieses Bildes sind solche Formen Vergleiche, Symbole. Die Aufgabe der Musikgeschichte liegt nicht darin, historische und ästhetische Einzelheiten dieser Formen klarzustellen, sondern die Bedingnisse ihres Werdens erkennbar zu machen.

Hier berühren sich die Aufgaben der Geschichtswissenschaft mit denen der Kritik. Auch sie hat nicht zu ermitteln, was der Musiker als Fachgenosse „geleistet“ hat, was ihm geglückt, was ihm mißlungen ist. Über solche Forschungen hinweg gilt es für die Kritik, das Weltbild des Musikers begreiflich und erkennbar zu machen und hieran die eigentliche Wertung zu knüpfen. In ihr liegt das Entscheidende, dieser Gesichtspunkt kann nicht dringlich genug betont werden. Nicht selten kommt es vor, daß erst die Erkenntnis des Weltbildes eines Künstlers Verständnis schafft für die Gesetzlichkeit seiner Technik, für das Maß seiner Begabung überhaupt. Ebenso häufig ist der umgekehrte Fall: daß ein Künstler von scheinbar unbestreitbarem Talent und scheinbar meisterlichem Können der Probe auf die Schöpferkraft seiner Natur nicht standhält.

Das mag paradox klingen, und doch ist es leicht einzusehen. Alles schöpferisch Große ist einmalig und unnachahmlich. Diese Einmaligkeit und Unnachahmlichkeit hat zur Folge, daß es zunächst fremd in der Welt steht und nicht begriffen werden kann. Ist es aber erkannt, so verfällt es der Nachahmung. Nachahmungsbegabungen sind zahlreich, sie finden die willige Gefolgschaft all derer, die selbst nur nachahmend empfinden können. Da wird leicht aus einem geschickten Nachahmer ein neues Genie, ein sogenannter Nachfolger Beethovens, Schuberts, Wagners, und wer solcher Verfälschung widerspricht, gilt als strafwürdiger Verächter des großen, nachahmenden Talentes und des nachahmenden Könnens. Ganz recht, beides soll etwa einem Tschaikowsky gern zugestanden werden, darüber ist ein Streit überflüssig. Zu fragen ist aber nach dem schöpferischen Urquell, der unterhalb dieser Musik liegt, nach den Gesetzen, die ihr inneres Werden bestimmt haben, nach dem Weltbild, aus dessen gefühlsmäßigem Erfassen sie erwachsen ist: nach dem Ethos dieser Musik. Da aber zeigt sich nur ein morbides, jeder Kraft, jeder Größe, jeder selbständigen Geistigkeit bares, flach hindämmerndes Anempfinden ferner, auf ganz anderen Sternen wandelnder Erscheinungen, feministisch untermischt mit Blutwallungen erotischer Art, durch Affektion zur Vortäuschung von Leidenschaftlichkeit gesteigert. Das feine, gelegentlich süß schwere Parfüm dieser Lyrik soll nicht unterschätzt werden, es hat Reize, die auf eine bestimmte Stimmungssphäre deuten: Kokottenmusik. Damit ist nichts anderes bezeichnet als der geistige Umkreis, innerhalb dessen diese Musik mehr ist als Nachahmung und eigenes Leben offenbart: ihr Ethos.

Das mag im einzelnen Fall schroff klingen, und doch ist es ohne Absicht der Herabsetzung gesagt, wie überhaupt die Begriffe Lob und Tadel dieser Art Kunstbetrachtung fremd sind. Im übrigen war Tschaikowsky nur zufällig sich bietendes Beispiel. Wichtig ist nur Klarheit

über die Wertmaßstäbe überhaupt, deren wir uns bedienen um zum Urteil, zur Erkenntnis zu gelangen.

Aber müssen wir überhaupt urteilen, müssen wir erkennen? Ist es nicht viel natürlicher, das „Schöne" zu genießen, wo und wie es sich bietet, heut einen Tschaikowsky, morgen einen Beethoven, übermorgen einen Bach und dann vielleicht auch einen Puccini, ohne immerfort zu prüfen und zu werten? Freilich wäre das bequemer, aber — es geht nicht. Es ist unmöglich, sobald der empfangende Mensch sich dem Kunstwerk so hingibt, wie es dieses Kunstwerk fordert, bedingungslos, bis auf die letzte Faser seines Selbst. Das Schöpferische des Kunstwerks treibt schöpferisch, schaffend weiter, es ist eine zeugende Kraft, die sich am Empfangenden auswirkt und ihn, sofern er sich nicht zu genießerischer Unfruchtbarkeit gewaltsam absperrt, zur Stellungnahme zwingt. In diesem Zwang der Stellungnahme liegt erst die innere Kraft des Kunstwerkes, wer sie leugnet oder müde abwehrt, kennt nur die ausgeblasene Hülle.

Erörterungen um Berechtigung oder Überflüssigkeit der Kritik an sich sind daher müßiges Geschwätz. Sie verkennen, daß Kritik notwendiges Ergebnis des künstlerischen Geschehens darstellt. Zu fragen ist nur nach den Maßstäben der Wertung, nach den Voraussetzungen der Urteilsbildung. Und da ist es gerade gegenwärtig erforderlich, daran zu erinnern, daß diese Voraussetzungen nicht abhängig sind von Moden, Geschmacksrichtungen, auch nicht von sogenannten technischen Errungenschaften oder irgendwelchen in der Materie des Kunstwerkes begründeten Eigenschaften. Für jeden ernsthaft nach Erkenntnis Strebenden gibt es einen unveränderlichen, jeder Zeit, jeder Kunst, jeder Persönlichkeit gegenüber anwendbaren Maßstab. Er liegt in der Gewissensfrage nach dem Ethos der Erscheinung. Diese Fragestellung gibt den einzig möglichen und notwendigen Maßstab, denn über allen Menschen, Parteien, Anschau-

ungen, Prinzipien steht als Urtrieb der Schöpferwille des Künstlers. Ihn zu erkennen und zu erfassen ist daher die höchste Aufgabe der Kunstbetrachtung, indem sie ihn wertet, kann sie erweisen, ob und wie weit sie in sich selbst schöpferische, fruchtbarmachende Kraft trägt.

BUSONIS BACH-AUSGABE

(1921)

Während gescheite Leute sich mit schwerwiegenden Untersuchungen über die moralische und rassenpsychologische Minderwertigkeit der nicht deutschnationalistischen Musik beschäftigen, hat einer der führenden Geister der sogenannten „internationalen" Richtung, Ferruccio Busoni, ein grundlegendes Werk über eines der großartigsten Erzeugnisse deutscher Kunst veröffentlicht: über Johann Sebastian Bachs „Wohltemperirtes Klavier". Eigentlich nennt es sich nur „Neue instruktive Ausgabe von Bachs Klavierwerken", unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Muggellini herausgegeben von Busoni (Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig). Wenn an dieser Stelle eine solche scheinbar interne Angelegenheit von Klavierpädagogen eingehend besprochen wird, so geschieht es in der Überzeugung, daß es sich um weit mehr handelt als lediglich um eine Sache des Musikunterrichtes. Busonis Neuausgabe des „Wohltemperirten Klavieres" ist nicht nur eine an Anregungen technischer, formaler, stilkritischer Art kaum übersehbare Bereicherung der didaktischen Literatur. Sie ist darüber hinaus die erste, weit durchgreifende Wegbahnung neuzeitlichen Klavierspieles, die eigentliche und einzige „hohe Schule" des modernen Virtuosentumes. Sie ist, über die Bedeutung für das einzelne Instrument hinweg, eine bekenntnismäßige Auseinandersetzung mit den geistigen und technischen Grundlagen der Musik überhaupt. Ein anderer hätte vielleicht auf solches Ziel hin eine besondere Schule und Ästhetik des Klavierspiels verfaßt. Busoni nimmt eines der monumentalsten und vieldeutigsten Werke als Objekt seiner Darstellung. Er sichert ihr dadurch von vornherein ein überzeitliches Niveau und gibt, als der größte schöpferische Virtuose unserer Zeit, ein Grundwerk der heutigen produktiven Interpretationskunst, wie

es seit Bülows Beethoven - Ausgabe nicht geschaffen worden ist.

Dies etwa ist der Gesichtspunkt, von dem aus man an Busonis Bach-Ausgabe herantreten muß. Der Vergleich mit Bülow gibt den Fingerzeig. Man findet heute viele Schulmeister des Klavierspiels und der Ästhetik, die sich in Schmähungen Bülows nicht genug tun können. Diese Leute haben im einzelnen häufig recht. Bülows Fingersätze, Phrasierungen, Vortragsangaben, Zusätze, Änderungen, kurz: alles, was in Buchstaben und Noten dasteht, sind zeitlich und individuell bedingte Dinge, spärliche Überbleibsel einer großen Natur. Nicht an diese Reste brauchen wir uns zu halten, im Gegenteil: wir sollen sie diskutieren, können sie ablehnen, werden gerade durch sie häufig zur Erkenntnis mancher grundsätzlichen Gegensätzlichkeit gebracht. Aber mit der Schätzung und Verehrung des Geistes, aus dem diese Interpretation erwachsen ist, hat solche Kritik nichts zu tun. Jene armseligen Menschen, die aus derartigen Widersprüchen heraus von Bülow geringschätzig sprechen zu dürfen meinen, vergessen, daß ihre Weisheit ausschließlich auf dem Fundament der praktischen und theoretischen Arbeit Bülows ruht. In dieser Arbeit, in dem Geist und Willen, der sie geschaffen hat, haben wir das unvergängliche Zeugnis der bahnbrechenden Schule Liszts, soweit sie die instrumentale Erfassung, die klavieristische Darstellung Beethovens betraf. Liszts Schule, in deren ästhetischen Grundbegriffen poetische und literarische Ideen eine bedeutende Rolle spielten, drängte es, ihre romantische Musikauffassung Beethoven gegenüber ausgiebig zu betätigen. Es ist charakteristisch für die Wandlung in der geistigen Konstellation, daß das führende Klaviergenie unserer Tage das Bedürfnis hat, sich gerade an Bach kundzutun.

Man kann Busoni so nennen, ohne d'Albert, dem einzigen, der neben ihm in Betracht kommt, unrecht zu tun. Beide sind im Grunde nicht vergleichbar, soweit aber eine

abmessende Wertung möglich und zulässig ist, wird d'Albert stets mehr als der durch dämonisches Temperament inspirierte, gewissermaßen nur zufällig an das Klavier gewiesene Improvisator, Busoni als die der Natur dieses merkwürdigen, teils rein mechanischen, teils rein spirituellen Instrumentes geheimnisvoll verbundene Erscheinung wirken. Der Zufall fügt es, daß auch d'Albert vor Jahren eine Ausgabe des „Wohltemperirten Klavieres" veröffentlicht hat (J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart 1907). Wenn man sie vergleichend neben die von Busoni legt, so hat man die Porträts beider. Bei d'Albert ein kurzes, etwas burschikos hingeworfenes Vorwort, dann knappe Bezeichnung der Stücke, geringe Zusätze meist unbedeutender Art, das Ganze eine Spiegelung der draufgängerisch impulsiven Spielweise d'Alberts, die nicht viel spintisiert und dem Temperament die Führung läßt. Bei Busoni dagegen wachsen und drängen die Probleme, die Fäden des Gedanklichen spinnen sich ins Unabsehbare, es gibt keine Frage der Technik, des Vortrages, der Spielart, der Formästhetik, die nicht berührt und sofort gepackt wird, und ohne Zwang des Systems oder Ehrgeiz der Methode baut sich aus diesen zweimal vierundzwanzig Präludien und Fugen die alte und die neue Welt auf.

Es ist lehrreich, die dynamischen und Tempovorschriften Busonis und d'Alberts zu vergleichen. Häufig stimmen sie genau überein, gelegentlich sind geringfügige Unterschiede vorhanden, zuweilen aber auch krasse Widersprüche. Ein auffallendes Beispiel hierfür bietet das erste, durch die Gounodsche Meditation volkstümlich gewordene C-dur-Präludium. d'Albert gibt es in kraftvoll rauschendem Forte, non legato, verwahrt sich in einer Fußnote ausdrücklich gegen die „übliche säuselnd süßliche Vortragsweise" und verlangt „tunlichst wenig Pedal". Busoni benutzt gerade dieses Stück im Piano-Charakter zu einer peinlich durchgeführten Legato-Studie, indem er auf Tausigs Auffassung,

das Stück unverändert Pianissimo vorzutragen (d'Albert wie Busoni verzeichnen dynamische Schattierungen), als studierenswert hinweist. Hier stehen also zwei, Tausig eingerechnet, drei verschiedene Auffassungen gegeneinander. Die Wahl ist Sache des persönlichen Geschmackes, niemand wird sagen können, daß diese oder jene Auffassung über die Geschmacksentscheidung hinaus authentische Geltung habe. Von Bach selbst liegen keine Weisungen vor, wie in fast allen seinen Werken fehlen auch im „Wohltemperirten Klavier" Tempo- und Vortragsangaben. Man hat, um diesen Mangel zu erklären, gesagt, die damalige musikalische Kultur und der geringe räumliche Wirkungskreis der Kunst des einzelnen habe Mißverständnisse unmöglich und genaue Bezeichnungen überflüssig gemacht. Daran mag einiges richtig sein, aber ganz ausreichend erscheint diese Erklärung nicht. Wenn es sich so verhielte, müßte Bachs Musik so eindeutig sein, daß zum mindesten Künstler von überragender Fähigkeit zu annähernd gleichen Auffassungen kommen. Bereits das einfache C-dur-Präludium zeigt aber bei Tausig, d'Albert, Busoni verschiedene Auslegungen, die Beispiele ließen sich leicht vermehren und Busoni selbst kommt in mehreren Fällen dazu, nicht nur eine, sondern mehrere Vortragsarten anzugeben. Wie nun, wenn Bach selbst und seine Zeit ähnlich empfunden, wenn sie die genaue Bezeichnung nicht unterlassen hätten aus dem Bewußtsein der Eindeutigkeit, sondern gerade der Mehrdeutigkeit ihrer Musik, der gegenüber sie dem Spieler mit vollem Bewußtsein Freiheit der Vortragsgestaltung zubilligten? Uns, die wir an sorgsame Ausarbeitung der Ausführungsvorschriften gewöhnt sind, mag dies seltsam vorkommen. Aber war die Musikauffassung jener fernen Zeit nicht in allen Voraussetzungen von der unsrigen verschieden, war nicht der Spieler damals in weit höherem Maße der produktive Mittler und Herr der Situation? Vor allem: verträgt nicht Bachsche Musik tatsächlich in ganz anderem Maße wie die Beethovens, Schu-

manns oder gar Wagners mehrere Auslegungen? Sie ist nicht so sehr an die „Auffassung“ gebunden, sie ist nicht nur „Ausdruck“ für ein subjektives Spezialgefühl. Sie ist in den Grundelementen ihres Wesens umfassender als die spätere, der schärferen Ausdrucksfixierung zustrebende Musik. Sie ist, sagen wir: typenhafter, wie die Zeit, der sie entstammt. Die Tempo- und Vortragsangaben fehlen nicht aus irgendwelchen Gewohnheitsrechten oder selbstverständlichen Voraussetzungen, sie gehören überhaupt nicht dazu. Der Musiker greift daher am liebsten zur Urtext-Ausgabe, und alle Sonderbearbeitungen können nur als Anregungen, nicht als Vorschriften gewertet werden.

Es ist das Angenehme von Busonis Ausgabe, daß sie, obschon die hier geäußerte Anschauung nicht ausgesprochen wird, doch auf solcher Erkenntnis stillschweigend zu ruhen scheint. Was Busoni sagt, wird niemals im Befehlstone mit der Anmaßlichkeit der Unfehlbarkeit und Ausschließlichkeit des Wissens vorgetragen. Es ist bei aller Bestimmtheit und Schärfe der gedanklichen Fassung im Grunde nur Versuch, dem Lernenden die spieltechnische, organische und geistige Gesetzlichkeit der Musik Bachs aufzudecken, sie als lebendiges Gebilde empfinden zu lassen und ihn dadurch zur produktiven Empfängnis des Ganzen zu erziehen. Trotz dieser inneren Bescheidenheit der Vorlage gegenüber beschränken sich Busonis Kommentare keineswegs auf geistreiche Randbemerkungen oder aphoristische Glossen. Sie gehen jedem angeschlagenen Gedanken mit solcher Genauigkeit und kritischer Kraft nach, daß man im rein philologischen Sinne von einer erstaunlichen Musterarbeit sprechen muß. Erwähnenswert sind zunächst in mehreren Fällen die Beigaben von Kompositionsstudien — früheren Entwürfen Bachs, die den Weg zur endgültigen Fassung weisen. Im Zusammenhang hiermit stehen technische Studien, die Busoni aus Umbildungen bachischer Ideen ableitet. Was hier dem Spieler als Material an Legato-

und Stakkato-, an Oktavenspiel, an Trillerstudien, an Anschlagsübungen geboten wird, die Ausführungen über Terzenfingersatz, über Repetitionsspiel, über Sprünge, Kreuzungen, chromatische Übungen — das alles enthält zusammengenommen das ganze Rüstzeug des heutigen Pianisten, ist dabei doch niemals von willkürlichen technischen Gesichtspunkten aus erfaßt, sondern erwächst aus produktiver Durchdringung der Vorlage. Die absolute Beherrschung der pianistischen Literatur leistet Busoni dabei wertvolle Dienste, er zieht Verbindungen zum Klavierstil Scarlattis, Beethovens (dessen große B-dur-Fuge aus op. 106 taktweise analysiert wird), Chopins, Liszts. Wertvolle Hinweise auf Vortragsbemerkungen von Philipp Emanuel Bach, Thalberg, Bülow ergänzen die eigenen Andeutungen, vergleichende Charakteristiken werden gezogen hinsichtlich der verschiedenartigen Verwendung bestimmter Spielfiguren, etwa der gebrochenen Begleitakkorde bei Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Henselt, Liszt. Die Technik des Instrumentes wird erklärt unter Bezugnahme auf die wechselnden konstruktiven Bedingungen, der Übergang vom polyphonen zum homophonen Satz erscheint neu belichtet durch die Veränderung der Bauart der Klaviere.

Dies alles sind nur Einzelheiten, zufällig herausgegriffen, um eine Vorstellung zu geben von dem Reichtum lediglich pianistischer Anregungen. In der Art der Betrachtung befolgt Busoni keine Methode. Man merkt: er sieht jedes Stück für sich und gibt in seiner Darstellung den produktiven Widerhall. Und da das Werk Bachs eben an sich eine ganz große Welt ist, so ergibt ihre Spiegelung bei Busoni auch ohne Systemzwang eine Totalität. Bei ihm selbst herrscht trotz der reichen pianistischen Phantasie im Grunde das kompositionskünstlerische Interesse. Man erkennt das an der Gesamthaltung des zweiten Teiles, der, anderthalb Jahrzehnte nach dem ersten abgeschlossen, bewußter und nachdrücklicher in das Gebiet der allgemeinen

Musikästhetik vorstößt. Ausführungen über das Wesen der Form werden hier noch stärker betont, Betrachtungen über den von Busoni geleugneten Charakter der Tonarten, über Fugenbau, über die Variation, über Melodie und Polyphonie in der Zukunft, über die „Poesie des Kontrapunktes“ finden sich eingestreut, einzelne Stücke werden orchestral umgedeutet, Themen werden auf innere Zusammengehörigkeit geprüft, einige Stücke werden einer genauen Analyse der Struktur unterzogen, kritisch gewertet und immer wieder ist in allem, was Busoni sagt, die lebenschaffende Kraft des schöpferischen Menschen.

Es ist nicht Aufgabe dieses Hinweises, auf Ausführungen Busonis im einzelnen zustimmend oder ablehnend einzugehen. Solche Stellungnahme würde nicht nur den hier gezogenen Rahmen überschreiten. Sie wäre im Grunde eine Verkennung des Wesenhaften von Busonis Arbeit. Angreifbare Punkte zu finden ist leicht, wer darauf ausgeht, wird zunächst die eigenmächtige Vertauschung der beiden B-dur- und G-dur-Fugen, dann etwa die Notierung der ersten h-moll-Fuge und des zweiten C-dur-Präludiums in vergrößerten Notenwerten als Sünden wider den Buchstaben tadeln. Der Gegner wird sich überhaupt Busonis Grundidee der Berechtigung und Notwendigkeit der Übertragung widersetzen, wie Busoni sie besonders für die Orgelwerke fordert und am Schluß des ersten Teiles in staunenswert konzipierten Mustern kritisch darstellt. Solche Widersprüche sind nicht zu lösen, das abstrakte theoretische Dogma und die lebendige, ins Unabsehbare schweifende Phantasie sind Gegensätze, die sich stets befehden werden. Man kann Busonis Kritikern gern zugeben, daß sein Geist in reger Spielfreude gelegentlich leicht in spekulative Gebiete überspringt, daß ihm das Ziel wichtiger ist als der sorgsam gepflasterte Weg, daß er zuweilen, wie bei der Auseinandersetzung über den Charakter der Tonarten, das Gewesene zu sehr vom Standpunkt des Zukünftigen aus er-

faßt. Aber diese Einwendungen sind nicht im mindesten angetan, die Bedeutung einer solchen Erscheinung anzufechten oder gar zu verringern. Persönlichkeiten wie Busoni sind Durchgänge, an denen die Zeiten gesiebt werden. Was den Weg durch sie nimmt, ist in höherem Maße unser Eigentum geworden, als es vordem war, es hat sich zu einem Teil unserer selbst gewandelt, ohne deshalb seinen Eigenwert zu vermindern. Und wenn der historische Begriff Bach — wer vermag ihn heut noch wirklich genau festzustellen? — für uns mehr und mehr zum Mythos wird, so begrüßen wir um so freudiger den Künstler, der kraft innerer Wahrhaftigkeit den Lebensstrom bachischer Musik freilegt und ihn befruchtend in unsere Zeit hinüberleitet.

DER MYTHOS VON DER VIOLINE

(1921)

Man nennt die Violine „Königin der Instrumente". In Wirklichkeit ist sie anderes und mehr. Sie steht außer Vergleich mit scheinbar ähnlichen Werken des Geistes und der Hand, ist keine Erfindung, deren Mechanismus vom jeweiligen Stande der Technik abhängt, kein „Instrument", dessen Ausbau und Vervollkommnung von irgendwelchen Errungenschaften beeinflußt werden könnte. Sie ist etwas schlechthin Fertiges, Einmaliges, dem gegenüber alle Steigerungsversuche von vornherein zum Scheitern bestimmt sind. Seltsam: künstlerischer Höchstwert offenbart sich an einem Objekt, das seinem Zweck nach nur zum Mittler der Kunst dient. An sich ist die Geige lediglich Darstellungsmittel. Aber über kunstgewerbliche Dienstbestimmung hinaus erhält sie individuelle Eigenbedeutung, wird zum selbständigen Kunstwerk, zur ästhetisch vollkommenen Erscheinung eines besonderen klangbildnerischen Formwillens. Da die Violine als organisch vollendete Offenbarung produktiver Gestaltungskraft allem verstandesmäßig Spekulativen und Experimentellen unzugänglich bleibt, so hat sich um sie ein Kranz von Legenden und Sagen gebildet. Das Unfaßbare soll durch Vorspiegelung von Geheimnissen gleichsam auf übernatürliche Weise faßbar gemacht werden. Der rationalistischen Einstellung des Menschengeistes widerstrebt es, die Einmaligkeit einer großen Leistung lediglich auf überragende schöpferische Spannung zurückzuführen. Der Glaube an das Genie ist immer etwas Unbequemes, um so unbequemer, je deutlicher die Spuren der manuellen Leistung zu erkennen und handwerklich abzumessen sind. Daß das „Geheimnis" Shakespeares, Rembrandts, Beethovens nichts anderes war, als eben das Geheimnis der genialen Persönlichkeit, wird allenfalls anerkannt. Bei Amati, Guarneri, Stradivari oder Stainer dagegen langt solche Er-

klärung nicht aus. Hier muß noch irgendeine Geheimlehre angenommen werden, um die Entstehung des Außergewöhnlichen zu rechtfertigen.

Es ist zuzugestehen, daß die Geheimnis-Theorie bezüglich des Geigenbaues ihre Popularität auf einige scheinbar gewichtige Gründe stützen kann. Der Geigenbau an sich ist eine handwerkliche Arbeit und läßt sich bei einiger Geschicklichkeit übungsmäßig erlernen. Kundige Augen und Hände haben die klassischen Modelle bis auf die feinsten Einzelheiten erforscht und nachgeahmt. Freilich ist auch die beste Kopie stets Kopie geblieben, dem Reiz des Originals nicht vergleichbar. Aber dieser Vorgang findet in der bildenden Kunst viele Gegenbeispiele und ist ohne Geheimnis-Hypothese zu erklären. Die bildende Kunst hat es indessen nicht nötig gehabt, ihr Dasein nur von Kopien zu fristen. Es sind ihr immer wieder schöpferische Geister erstanden, die neue Ideen in neue Formen gebannt oder, um in der Geigersprache zu bleiben, ihr eigenes Modell aufgestellt haben, den Vorgängern selbständig gegenübergetreten sind. Der Geigenbau dagegen hat nur eine große Blütezeit gehabt: das 17. Jahrhundert mit den angrenzenden Dezennien. Man darf dies aussprechen, ohne die ausgezeichneten Leistungen späterer Meister bis zur Gegenwart herabzusetzen und ohne sich das Märchen von der a priori unübertrefflichen „altitalienischen“ Violine zu eigen zu machen. Es gibt sicher viele neue Geigen, die manchen mittelmäßigen alten überlegen sind und es ist ebenso töricht wie urteilslos, eine Geige modernen Datums von vornherein gering zu schätzen. Aber andererseits gibt es kein Violinmodell, das an Schönheit und Ebenmaß der Form, an Adel und Ausgeglichenheit tonlicher Qualitäten dem des Stradivarius auch nur annähernd gleichkommt, und die Geschichte des Geigenbaues kennt keine Meister von höherer Genialität als die großen Künstler aus der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Volkssage erklärt sich solche Einmaligkeit aus einem Geheimnis, das, jener Generation Auserwählter von Mund zu Mund bekannt, von den Nachfolgenden verloren wurde. Bald soll es die eigentümliche Beschaffenheit des Holzes gewesen sein, das angeblich jetzt nicht mehr zu finden sei. Bald vermutet man ein besonderes physikalisch-akustisches Abstimmungsverfahren, durch das die verschiedenen Holzarten der Violine in ein bestimmtes klangliches Verhältnis zueinander gebracht wurden. Dann wieder soll die Zusammensetzung des Lackes und das Lackierverfahren der alten Italiener der Grund sein, daß es trotz sorgfältigster Nachahmung des Stradivari-Modelles noch nicht gelungen ist, das Original zu erreichen. Diese Erklärungsversuche sind wenigstens insofern diskutabel, als sie die Ursache des Zaubers in der Beschaffenheit des Materiales zu finden meinen. Gröber ist schon jene These, die einfach das Alter der Instrumente als Grund ihrer Überlegenheit betrachtet und daraus Versuche mit künstlich gealtertem Holz ableitet, obwohl feststeht, daß die Bedeutung der Werke jener Klassiker des Geigenbaues bald nach ihrer Entstehung erkannt wurde, und daß im übrigen der Einfluß der Jahrhunderte, soweit er sich bemerkbar macht, bei der Geige wie bei jedem aus zerstörbarem Material gefertigten Menschenwerk eher schädigend als wertsteigernd wirkt. Den sachlich armseligsten und plattesten Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsversuche hat die jüngste Gegenwart geliefert, indem ein Hamburger Kaufmann behauptete, das Geheimnis des Stradivari — von anderen Meistern wußte er anscheinend nichts — auf spiritistischem Wege erhalten zu haben. Abgesehen von der Groteske der Geisterbeschwörung bezeugt diese „Entdeckung" insofern einen besonderen Tiefstand, als sie angeblich die Verwandlung jeder Geige ordinärster Konstruktion in ein hochwertiges Instrument ermöglicht, also bar jedes Gefühles ist für den inneren Zusammenhang von bildnerischer Künstlerschaft der alten Meister und Tonqualität ihrer Werke.

Alle diese Versuche, auch die sachlich ernsthaftesten, wie das namentlich von Dr. Großmann propagierte Abstimmungsverfahren und die verschiedenen Lack-Experimente haben indessen keine entscheidenden Ergebnisse gezeitigt. In günstigen Fällen führten sie zu Augenblickserfolgen, die nicht vorhielten oder doch weit unterhalb des ursprünglichen Zieles blieben. Das „Geheimnis des Stradivarius" oder wie man dieses Geheimnis sonst benennen will ist bis zum heutigen Tage nicht gefunden und wird wohl auch nie gefunden werden. Unter Fachleuten gibt es kaum noch Zweifel darüber, daß ein solches Geheimnis überhaupt nicht vorhanden war. Sicherlich haben Werkstatt-Traditionen existiert, die man heut nicht mehr kennt. Sie mögen neben belanglosen Details auch einige wichtige Einzelheiten betroffen haben, wie vermutlich die Praxis der Lackzusammensetzung und des Lackierverfahrens. Daß sie aber ausschlaggebend waren für eine außerhalb jedes Vergleiches stehende Leistung ist unwahrscheinlich. Es wäre andernfalls nicht zu verstehen, warum etwa die Söhne des Antonius Stradivarius, denen er sein Geheimnis doch sicher mitgeteilt hätte, nicht ebenso ausgezeichnete Instrumente gebaut haben wie ihr Vater. Das wirkliche Geheimnis war das Geheimnis der Persönlichkeit. Berechtigt ist einzig die Frage, ob und wie es zu verstehen ist, daß alle großen schöpferischen Begabungen unter den Geigenbauern einem einzigen Zeitalter angehören. Rechnen wir von Gasparo Bertolotti, gen. da Salo (1542—1609), dem ersten Meister der heutigen Violinform, über Nicolo Amati (1596—1684) bis zu dessen genialsten Nachfolgern: seinem Schüler Antonio Stradivari (um 1645—1737), Guiseppe Guarneri del Gesu (1687—1742), und ihrem deutschen Zeitgenossen Jakob Stainer (1621—1683), abgerundet also vom Ausgang des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, so umschließen diese 150 Jahre alles, was zur Entwicklungsgeschichte der Violinform zu sagen ist, alles, was an fruchttragenden Ideen zur

Gestaltung drängte und Erfüllung fand. Begreifen läßt sich diese zeitliche Abgrenzung gegen frühere und spätere Epochen nur, wenn man den Geigenbau nicht als Ding für sich nimmt, sondern ihn betrachtet in Verbindung mit dem musikalischen Zeitgeschehen. Die Gestaltung der Violinform ist ein Stück Musikgeschichte. Sie hängt eng zusammen mit einer zeitlich umgrenzten Art musikalischer Gefühlsgestaltung. Sie bringt diese besondere Art der Musikempfindung zur höchsten Entfaltung klangbildnerischen Vermögens und wird dann, nachdem der große produktive Anstoß mit äußerster Kraft vorgetrieben ist und sich daran erschöpft hat, zum Gegenstande kunstgewerblichen Bedarfes und Verbrauches.

Die Geschichte aller Instrumente, auch der vorzugsweise mechanischen, ist keine Geschichte zufälliger Erfindungen. Sie ergibt sich aus der Geschichte des musikalischen Fühlens und Wollens, der Entwicklung der Klangvorstellung, der sie parallel läuft. Die Entstehung der neuzeitlichen Streich- und Saiteninstrumente hängt eng zusammen mit der mehr und mehr erstarkenden Neigung der Renaissance zur gesanglichen Monodie, der das Instrument zunächst begleitende Stütze gab. Die Laute, deren Blütezeit der der Violine vorangeht, gibt dem Einzelgesang akkordische Füllung, ornamentale Verzierung und klanglichen Kontrast, die Gambenfamilie, unmittelbare Vorläuferin der Violinen, an selbständiger Kraft des Tones und Vielseitigkeit der Technik ihnen unterlegen, bereitet die Emanzipation des Instrumentalklanges von der Menschenstimme vor. Die Voraussetzungen für die Entstehung der Violine waren gegeben in dem Augenblick, wo die mittelalterliche polyphone acapella-Kunst dem neuzeitlichen Drang zur Homophonie weichen mußte. Der Kampf zwischen diesen beiden Stilen entschied sich freilich nicht in kurzer Zeit. Es war ein langes Ringen Schritt um Schritt, unterbrochen durch mancherlei Versuche gegenseitiger Zuge-

ständnisse. Auch war der Erfolg in verschiedenen Ländern und Kulturgebieten verschiedenartig. Während in Italien der homophone, instrumentale Individualstil sich am frühesten durchsetzte und dementsprechend dort der Virtuositätstrieb sich am leichtesten entfaltete, erlebte die polyphone Kunst in Deutschland in der Musik Bachs noch einmal eine grandios zusammenfassende Steigerung. Selbst die ihrer Natur nach aus homophonem Stilempfinden geschaffene Violine wurde hier polyphonen Zwecken dienstbar gemacht. Gleichzeitig aber und vordem schon waren entsprechend dem Aufschwung im Geigenbau in Italien große Meister des Violinspieles erstanden. Sie gewannen das Instrument, seinem natürlichen Spielcharakter entsprechend, zuerst dem gesangsmäßigen, dann, mit gesteigerter Lockerung der technischen Beweglichkeit, mehr und mehr dem virtuos konzertierenden Vortrag. Die Violine wurde einer der wichtigsten und erfolgreichsten Vorkämpfer melodisch homophonen Musikempfindens. Sie wurde der produktive Träger und Verkünder einer Kunst, die an Stelle des polyphonen Geflechtes vieler die durch Reiz der Bewegung fesselnde einzelne Stimme, an Stelle der organischen Mannigfaltigkeit die individuelle Linie, an Stelle des Reichtums der Ausbreitung die eindringliche Intensität des Gefühles setzte.

In dieser werbenden und zugleich ideale Erfüllung zeigenden Verkündigung des homophonen Musikstiles war die große kulturelle Aufgabe der Violine beschlossen. Dem entspricht es durchaus, daß sie eben in der Zeit, wo ihr diese Mitarbeit an der Gewinnung einer neuen musikalischen Gefühlsgestaltung oblag, auch die schöpferischen Meister für ihre konstruktive Formung fand. Musikalische, kulturelle und individuelle Voraussetzungen trafen zusammen, um Ergebnisse überzeitlicher und unnachahmlicher Art zu ermöglichen. Es ist ebenso töricht wie platt, hier an Geheimnisse des Handwerkes zu glauben, wo das letzte Geheimnis lediglich im schöpferischen Geist eines Zeitalters lag und

auf Bedingungen beruhte, die sich in solcher Zusammenfassung und gegenseitigen Ergänzung nur dieses eine Mal fanden. Die zunehmende Verweltlichung der musikalischen Kunst, die Entwicklung der vokalen und instrumentalen Formen auf allen Gebieten entsprach der großen allgemeinen Stilwandlung. Man kann die Blüte des Geigenbaues ebensowenig von der Geschichte des Überganges von der Renaissance zur musikalischen Neuzeit trennen, wie umgekehrt diese Geschichte ohne die Gestalten der großen Geigenbauer des 17. Jahrhunderts vorstellbar ist.

Erkennt man die Schaffung und Vollendung der Violine als Kundgebung des schöpferischen Willens, der die gesamte musikalische Stilwandlung zur Kunst des 18. Jahrhunderts bestimmte, so wird es auch begreiflich, warum die nachfolgenden Zeiten gerade auf diesem Gebiete zurückbleiben, sich auf geschickte Nachahmung beschränken mußten. Die Violine war wohl nächst der Menschenstimme die eigenkräftigste Vorkämpferin der melodischen Homophonie. Sie reichte indessen nicht aus, um dem Klangbedürfnis der neuen Zeit auf die Dauer Genüge zu tun. Die instrumentale Phantasie, nicht mehr gebunden durch die lineare Kunst kontrapunktischer Ordnung, strebte nach harmonischer und koloristischer Ausdrucksbereicherung. Klang und technische Leistungsfähigkeit der Bläser wurden aufmerksamer behandelt, der Erfindungstrieb wurde vom Bildnerischen ab- und in erhöhtem Maße mechanistischen Aufgaben zugelenkt. Die Klappen-, Rohr- und Schnabelinstrumente der Holzgruppe, zuletzt das umwälzende Ventilsystem der Blechgruppe traten als richtunggebende Neuerungen hervor. Daneben bot das Klavier unerschöpfliche Anregungen zur Steigerung des Ausdruckes auf harmonische, koloristische, dynamische Möglichkeiten hin, die der Violine ihrer an den Gesang gebundenen Natur nach von vornherein unerreichbar bleiben mußten. Denn wie auffallend und bewußt die Violine der musikalischen Neuzeit zustrebte —

ihrer Herkunft nach entstammte sie dem Mittelalter, war sie das reifste Werk einer Zeit, die auch in der Art der Klangerzeugung von formkünstlerischen Ideen geleitet wurde und sich nur zögernd der Mechanisierung des Tones zuwandte. Mechanisierung aber wurde mehr und mehr zum bestimmenden Prinzip. Es gab für die Violine nur eine Möglichkeit der Weiterentwicklung: das Aufgeben der solistischen Individualität, die Entwicklung zur Klangvielheit, zum chorisch gegliederten Orchester oder zur Mehrheit des Kammermusik-Ensembles. Es war die Entwicklung zur Gemeinschaft, die den überragenden Einzelwert zwar herabdrückte, der Gattung aber durch Zusammenfassung mit anderen Gattungen neue Qualitäten gab. Dieser Wendung entsprechen die Leistungen der späteren Geigenbauer, ihr entsprachen auch die ausübenden Begabungen. Der letzte große Violinvirtuose, Paganini, ist knapp hundert Jahre nach Guarneri, dessen schönstes Instrument er zu Ehren brachte, gestorben. Erscheinungen wie Spohr, Joachim, Vieuxtemps, Ernst, Ysaye gehören nicht mehr dem Virtuosentum an. Ihre Kunst ist nicht die selbständige violinistische Monodie Paganinis. Sie basiert auf den Beziehungen zum Orchester, wie auch die konzertante Violinliteratur sich in den grundlegenden Werken durchaus nach der sinfonischen Seite entwickelt hat. Die eigentliche Bedeutung aber der Violine für die Gegenwart beruht überhaupt nicht mehr auf der solistischen, sondern auf der orchestralen und kammermusikalischen Leistungsfähigkeit. Sie ist Gemeinschaftsinstrument geworden. Damit entfällt auch für den Violinbau der überfachliche Impuls, die kulturelle Voraussetzung für die geniale Einzelleistung.

Es ist nötig, über diese geistigen Grundlagen und Antriebe des Instrumentenbaues Klarheit zu gewinnen, um die Sage vom Geheimnis der Cremoneser richtig zu verstehen. Die Violine ist eine der edelsten, reinsten Schöpfungen des Menschengeistes. Man kann dieses eingestehen

und doch ohne falsche Geringschätzung der Gegenwart hinzufügen, daß die Geige als Individualerscheinung für die heutige Zeit nur noch ein Erbe bedeutet. Sie lebt aber weiter unter uns als Gattung, der jene großen überkommenen Muster zum willig nachgeahmten Vorbild dienen. Jeder Gedanke künstlerischer Gleichwertigkeit moderner Erzeugnisse wäre diesem Vorbild gegenüber kindische Verkennung der ursprünglichen schaffenden Geisteskraft. Hier gilt es nicht, ein Geheimnis zu erforschen, sondern nur die aus Zeit und Persönlichkeiten bedingte Genialität ehrerbietig anzuerkennen. Was darüber hinaus bleibt, ist der Mythos als legendäre Verklärung großen, einmaligen Schöpfertumes.

DAS LIED

Ein kritisches Fragment *)

(1921)

Während die orchestrale Literatur durch das sinfonische Werk Bruckners und Mahlers einen Stoffzuwachs erhalten hat, der auf Jahrzehnte hinaus den Bedarf nach neuer geistiger Wertprägung deckt, während in der Oper die Erscheinung Franz Schrekers heut wieder den leidenschaftlichen Streit der Meinungen entfesselt, wie ihn jede starke musikdramatische Begabung hervorgerufen hat, während in Arnold Schönbergs Kammermusik Stilprobleme einer neuen Musikempfindung nach Gestaltung drängen — während so in der instrumentalen und dramatischen Musik überall eigenschöpferische Kräfte am Werk sind, herrscht auf dem Gebiet der Liedkomposition gegenwärtig eine trostlose Sterilität. Zwar gibt es einige Liedschöpfungen, die, ähnlich den Wandlungen in Sinfonie, Oper, Kammermusik nach neuer Lösung der Stilprobleme auch des Liedes streben, aber sie bleiben einstweilen im Dunkel. Weder die berufenen Interpreten, noch Publikum, noch Kritik nehmen sich ihrer an. Das Liedschaffen der Gegenwart, soweit es sich in der Öffentlichkeit bemerkbar macht, steht völlig im Banne der Vergangenheit. Es werden dauernd neue Lieder geschrieben, aber im Hinblick auf das innerorganische Formleben des Liedes sind diese Kompositionen unerheblich. Grundgesetze der Liedgestaltung des vorigen Jahrhunderts werden in gedankenlosem Autoritätsglauben oder aus bewußtem Gewohnheitsrecht weiter gepflegt. Es

---

*) Ich bin mir bewußt, daß diese Abhandlung der geschichtlichen, stofflichen und ästhetischen Bedeutung des Themas gegenüber unzulänglich ist. Eine das ganze Gebiet erfassende, im einzelnen beweisführende Betrachtung würde aber den Rahmen eines Aufsatzes, selbst eines sehr ausführlichen, sprengen. Andererseits erscheint es mir wichtig, das hier angeschlagene Thema gerade in knapp gefaßter Form zur Erörterung zu bringen. Ich will zunächst nur den künstlerisch interessierten Leser auf das Vorhandensein des Problemes hinweisen, ihn zum prüfenden Nachdenken anregen. Das kann ein Aufsatz bewirken, auch wenn er der Materie gegenüber unzureichend bleiben muß.

fehlt die selbstgewonnene, aus wahrhaft schöpferischem Zwange gefundene Klarheit über das Wesen des Liedes, über das Verhältnis dieser Kunstform zum geistigen Leben seiner Zeit. Es fehlt die Erkenntnis und produktive Gestaltung des Liedes als Gattungstypus. In der Oper, in der Sinfonie, zum Teil auch in der Kammermusik ist diese Erkenntnis vorhanden. Daß sie umstritten wird, beweist, daß sie lebt. Darum fließt hier die Produktion weiter. Im Lied stockt sie. Es ist Zeit, sich zu besinnen, was denn eigentlich das Lied ist und was es für die Gegenwart bedeutet.

Jede musikalische Form ist Form der Kultur ihrer Zeit. Soziologische Bedingtheiten geben den musikalischen Formen bestimmendes Gepräge und je nach der Artung der produktiven Kräfte des Zeitalters gewinnen diese Formen inneren Auftrieb, oder verkümmern, oder setzen Wucherungen an. Die Kultur der Epoche, die abschließt mit der französischen Revolution, hatte auf allen musikalischen Schaffensgebieten: in der Oper, in der Orchestermusik, in der solistischen Instrumentalmusik und im Lied einen reichen Schatz musikalischer Formen herangebildet. Ungeachtet ihrer Verschiedenheit gliederten sie sich durchweg dem Gesellschaftscharakter dieser Zeit organisch ein. In Deutschland waren damals die fremdsprachige Oper, die Sinfonie und Kammermusik in höfische oder aristokratische Lebenszirkel eingespannt, in bürgerlichen Kreisen lebte bescheiden das deutsche Singspiel, in den akademischen collegia musica volkstümliche Instrumentalkunst. Die weitestreichende kirchliche Gemeinschaft fundierte eine starke, religiös konfessionelle Kunst, das Lied trug durchweg populären Geselligkeitscharakter. Die große Krise der Revolution brachte auch die Krise der musikalischen Formen. Die zur Entfaltung in die Breite strebenden Typen erfuhren eine ungeahnte Ausweitung. Höfische Oper und volkstümliches Singspiel gingen ineinander auf. Das öffentliche Konzert trat an die Stelle der geschlossenen Aristokratenkreise und

bot in der sinfonischen Instrumentalmusik eine neue Gestaltung musikalischen Gemeinschaftslebens, zu der die Teilnehmer aus den kirchlichen Musikversammlungen abwanderten. Die Kammermusik gewann stärkere Resonanz und erweiterten geistigen Horizont. Dem Lied aber brachte diese Zeit Befreiung aus dem mehr oder weniger uniformierenden Geselligkeitscharakter der vorrevolutionären Zeit. Es wurde zum Spiegel bewußten Subjektivismus der schöpferischen Individualität, es wurde Persönlichkeitsbekenntnis, Seelenmonolog.

Es sind drei große Kulturerscheinungen von Musikern, in derem Schaffen sich die Umwandlung der Formen zu erkennen gibt. Weit über eine im engeren Sinne musikgeschichtliche Bedeutung hinaus haben diese drei die Gattungstypen der Formen bestimmt. Mozart, am stärksten noch der Vergangenheit verwandt, schuf in der „Zauberflöte" das Urbild der neuen, Kunst und Volkstum auf breitester Wirkungsgrundlage zusammenfassenden Oper. Beethoven, innerlich bereits von Jugend an der Befreiungszeit angehörend, gab in seinen Sinfonien und seiner Kammermusik Kraft der Dynamik und geistige Spannweite, Form und Maß der neuen Gemeinschaft. Schubert, der jüngste, geboren unter den Stürmen der Übergangskämpfe, brachte das Lied als Gefühlsgestaltung der ihres menschlichen Eigenwertes bewußt gewordenen Persönlichkeit.

Das 19. Jahrhundert hat sich die durch Mozart, Beethoven und Schubert aufgestellten musikalischen Gattungstypen zu eigen gemacht und sie weitergebildet. Es hat seine produktiven Kräfte erwiesen an der Art, wie es das zutiefst Wesenhafte dieser Formen erkannte und fruchtbar machte — oder mißverstand und übersah. In der dramatischen Kunst Webers, Wagners und der jüngsten Produktion, in der Sinfonie Bruckners und Mahlers, in der Kammermusik von Brahms bis Schönberg leben und wirken die generellen Grundprobleme der Formgattung fort. Das Lied

nach Schubert hat eine quantitativ außerordentlich reichhaltige Literatur aufzuweisen: Mendelssohn, Schumann, Jensen, Franz, Cornelius, Brahms, Liszt, Wolf, Pfitzner, Strauß haben einen beträchtlichen, in einigen Fällen den größten Teil ihrer Schaffenskraft der Liedkomposition zugewendet. Ergebnis ist, daß nicht nur der Lyriker Schubert heut noch in unerreichter Einsamkeit thront — das gälte bei absoluter Wertung auch Mozart und Beethoven gegenüber. Bedenklich und auffallend aber ist die Tatsache, daß das, was Schubert in seinen höchststehenden Schöpfungen dem Lied gewonnen hatte, durch die nachfolgende Zeit und ihre Künstler wieder fast völlig verlorengegangen ist: der Gattungscharakter des Liedes als lyrischer Spiegelung persönlichsten Gefühlslebens. Die beiden Liedtypen, in die die Entwicklung des Liedes nach Schubert heut mündet, sind der zu volksmäßig stilisierter Melodik zurückstrebende Liedtypus Brahmsscher Prägung — dem Wesen nach eine Vergangenheitserinnerung an das Geselligkeitslied vor Schubert, nur in Einzelheiten der Faktur und Diktion anders gestaltet — und die von szenisch dramatischer Vorstellung erfüllte, das lyrische Erlebnis in äußeres Geschehen umsetzende Liedkunst Hugo Wolfs — ein intensiver, aber dem Wesen der Schubertschen Gattungsform innerlich entgegengesetzter Nachklang der Kunst Wagners.

In seiner Abhandlung „Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners" schrieb Kretzschmar 1898: „Die Torheit, daß man das für die Familie, für die Arbeit, die Geselligkeit bestimmte Lied ins große Konzert eingeführt hat, beginnt sich zu rächen." Es ist zu betonen, daß Kretzschmar, der eifrige Vorkämpfer für Brahms und Wolf, das Liedproblem aus ganz anderer Grundeinstellung erfaßt, als es hier geschieht. Aber in dem einen Punkt deckt sich seine Auffassung mit der hier vertretenen: daß nämlich die Verpflanzung des Liedes in den Konzertsaal das Verhängnis für die Entwicklung der Form geworden ist. Kretzschmar

schwebt als Muster das „Familien-, Arbeits-, Geselligkeitslied“ vor. Es ist jener vor-Schubertsche Liedtypus, der im Grunde auf periodisch gegliederte Tanzform zurückweist und den Text in eine primäre musikalische Erscheinung auflöst. Gegen Wert und Berechtigung dieser Liederart ist nichts einzuwenden. Man kann sie und ihre gemeinschaftbildende Bedeutung, die gemütvolle Kraft ihrer Melodik, die anspornende Aktivität ihrer Rhythmik sehr hoch schätzen. Ein beträchtlicher Teil namentlich der älteren Lyrik Schuberts gehört noch diesem Liedtypus an, und es ist wohl denkbar, daß er sich auch für die Gegenwart sehr fruchtbringend und wertvoll erweisen könnte. Aber Schubert selbst ist in den für die Entwicklung des Liedes entscheidenden späteren Werken, etwa den Hauptstücken der „Winterreise“ und den Heine-Kompositionen des Schwanengesanges über diesen Typus hinausgewachsen — ohne dabei Konzertlieder im heutigen Sinne zu schaffen. Darin liegt der Unterschied zwischen ihm und den nachfolgenden Generationen. In diesen Schubertschen Gesängen ist nicht mehr die tanzmäßige musikalische Periode das Primäre, sondern das tragende Gefühlsmoment der Dichtung. Es setzt sich um in eine musikalische Gefühlswelle, die, nicht ausdeutend, auch nicht — trotz malender Einzelzüge — illustrierend oder charakterisierend, sondern verinnerlichend die dichterische Idee an der Wurzel faßt und sie musikalisch interpretiert. Das Begriffliche der Wortdichtung wird in eine rein lyrische Erlebnissphäre übertragen, wie sie nur der bewußt monologischen Einstellung zugänglich ist. Wenn man eine Liedfolge wie die „Winterreise“ oder Stücke wie den „Doppelgänger“, „Die Stadt“ in den modernen Konzertsaal, sei er noch so „stimmungsvoll“ abgeblendet, versetzt, so liegt darin eine ebenso krasse Verfälschung des künstlerischen Wesenskernes, wie wenn man ein Quartett-Adagio von Beethoven zur Wachtparade spielen läßt. Diese Lyrik Schuberts ist Bekenntnismusik intimster Art. Gerade aus

der Betonung des persönlichen Erlebnischarakters, der Abgeschlossenheit nach außen, der bewußten Vermeidung jeglichen Appells an Gemeinschaftsgefühle erwächst ihre Besonderheit und innere Größe. Hier ist nichts mehr von Familien-, Arbeits-, Geselligkeitsgesang, hier ist aber ebensowenig von der verallgemeinernden Zurschaustellung des Konzertsaales. Hier ist auch, trotz hochgespannter Forderungen an das Ausdrucksvermögen des Singenden, nichts von selbständig konzertanten Vortragswirkungen. Schon der Gedanke daran bedeutet eine Blasphemie. Es singt eine einsame Seele ganz für sich, gelöst aus äußeren Gebundenheiten und Zusammenhängen. Eben in dieser Loslösung, in dieser rückhaltlosen Freiheit innerster Gefühlsoffenbarung bestand Schuberts Tat. Die mithörende Teilnahme daran fordert bewußte Wahrung des durch solche Voraussetzungen bedingten Rahmens, fordert absolute Ausschaltung aller auch nur im mindesten veräußerlichenden, vergröbernden Darstellungsmittel.

Man erkennt leicht, warum ein solcher Liedtypus keine seinem Wesen entsprechende Weiterwirkung üben konnte, man erkennt, warum das Lied nach Schubert im 19. Jahrhundert eine ganz andersgerichtete Entwicklung nehmen mußte, als Schubert sie ihm in seinen entscheidenden Werken vorgezeichnet hatte. Es könnte eingewendet werden, daß nach Schubert keine ihm ebenbürtige Musikernatur auf diesem Gebiete hervorgetreten, daß also hier lediglich die Begabungsfrage maßgebend gewesen sei. Das ist an sich wohl richtig, aber es trifft nicht den Kern des Problemes. Selbst wenn die nachfolgenden Begabungen geringer waren, so wäre damit nicht erklärt, warum sie sich bei unverkennbarem Streben, Schubert nachzukommen, in Wirklichkeit ihm entgegensetzten. Und wie ist es zu verstehen, daß spätere geniale Begabungen dem Lied keine oder wenig Teilnahme entgegenbrachten, und daß vorzugsweise die an sich dem diminutivhaften zuneigenden Talente sich zur Lied-

komposition berufen fühlten — während doch Schuberts Beispiel zeigte, daß das höchste Maß schöpferischer Kraft erforderlich ist, um die Liedform innerlich zu füllen? Die Antwort liegt wohl auf anderem Gebiet. Das Lied in seinem durch Schubert gewonnenen Gattungstyp ist der in die Breite strebenden Entwicklung der anderen Musikformen zum Opfer gefallen. Der Zug zum Konzert mußte die wesenseigenen Entwicklungselemente des Liedes wenn nicht vernichten, so doch auf lange Zeit hin unterdrücken und hemmen. Was Brahms und Wolf, als die beiden für das 19. Jahrhundert abschließenden Erscheinungen, aus dem Lied gemacht haben, ist nicht nur aus den Eigenheiten ihrer Musikerpersönlichkeiten zu erklären. Es ist, als ästhetisches Phänomen betrachtet, der Kompromiß, der sich als notwendig ergab aus dem Widerspruch zwischen dem inneren Wesenstrieb einer Form, und den äußeren, durch einstweilen stärkere Kräfte bestimmten Daseinsbedingungen des musikalischen Formlebens. Brahms, als der reichere, reifere, höher kultivierte Geist ist zu diesem Kompromiß im Lied wie auf anderen Schaffensgebieten gelangt durch rückschauende Einbeziehung wurzelkräftiger Vergangenheitselemente. In seinen Liedern ist, auch wo sie unmittelbar der Einsamkeit gelten, nichts von der Seeleneinsamkeit des Schubertschen Gesanges. Sie streben stilistisch stets der Auslösung in volksliedhaftes Empfinden zu und sind in ihren schönsten Erscheinungen Neubildungen des Familienliedes, intime Zimmermusik, innig und warm erfühlt, aber ohne jeglichen Wunsch oder Willen zur seelischen Weite des Schubertschen Horizontes, zu jener Fähigkeit der Erfassung eines Weltbildes im Spiegel der einzigen Individualität. Diese Lieder sind wahrhafte Miniaturen, meisterlich gebildet, aber durchaus klein gedacht und gewollt, während Schuberts Gesänge der hier bezeichneten Art stets das Unbegrenzte in sich tragen. Brahms war auch im Liede ein schönes Echo vergangener Zeiten. Weit weniger ergiebig und eigen-

kräftig ist Hugo Wolf. Lebhaftigkeit der Phantasie, Temperament des Vortrages, Freude an bildhafter Anschaulichkeit sind seine besten Eigenschaften. An Kraft des Gefühles Brahms nicht zu vergleichen, stellt er dessen gemütvollem Hauslied das wirkungssichere Konzertlied gegenüber, Musterbeispiele jener Art nicht innerlich gesungener, sondern talentvoll „komponierter" Lieder, Gesangstücke, in denen Stimme und Klavier Musik machen zu einem lyrischen Gedicht. Sein Ehrgeiz ist es, diese Musik und dieses Gedicht auf einen möglichst reinen Zusammenklang zu bringen, seine Begabung hierfür ist erstaunlich und rechtfertigt den Erfolg*). Aber sie rechtfertigt nicht den Versuch, Schubert und Wolf in eine Linie zu bringen. Ganz abgesehen von der Kluft der Begabungen ist die musikalische Lyrik Wolfs das gravierende Beispiel für das Mißverstehen von Schuberts Wesenheit, ihrem Charakter nach Zeugnis völliger Entartung des Liedes. Brahms suchte den Widerspruch zwischen Lied und Konzert zu vermeiden, indem er sich auf ein Nebengebiet begab. Wolf bejahte und unterstrich diesen Widerspruch, indem er dem Lied den Konzertfrack aufzwang.

Es könnte anmaßlich scheinen, hier vom kritisch-theoretisierenden Standpunkt aus einer Kunstform die Lebensberechtigung abzusprechen, die sie doch dauernd und mit dem Beifall gerade ernstester Kenner bewährt. Aber es scheint, daß sich neben dem heut allgemein in Geltung stehenden Kunstlied ein neuer Liedtypus zu formen beginnt, der wieder auf eine eigene Erfassung des Liedes als Gattungscharakter zielt, daher fremd und ein wenig lächerlich unter den jetzt geltenden Formcharakteren steht. Um dieser leise anhebenden Bewegung den Weg zu bahnen,

---

*) Ich erwähne hier nur kurz das Orchesterlied, das einen besonderen Typ darstellt. In der Art zwar, wie Strauß es gestaltet, ist es nur eine äußerliche Vergrößerung der Wolfschen Liedart. Mahlers Orchesterlieder wiederum sind lyrische Vorstudien zu sinfonischen Gebilden und nicht eigentlich liedmäßig empfunden. Es ist aber hervorzuheben, daß gerade die neue musikalische Lyrik auch auf dem Gebiet des Orchesterliedes selbständige Lösungen anstrebt, die vom Konzertlied Wolfscher Prägung erheblich abweichen.

um gleichzeitig andere schaffende Begabungen auf den zweifelhaften Wert der Lied-„Komposition“ im gangbaren Sinne hinzuweisen, ist es vielleicht nicht nutzlos, die Frage anzuregen: Was ist denn eigentlich das Lied, was will es, welches sind die Bedingungen seines Lebens als gestalteter Form? Die Frage ist um so mehr berechtigt, als heute eine Generation von Lyrikern herangewachsen ist — von älteren seien Stefan George, Rilke, von jüngeren Werfel, Trakl genannt — mit denen sich auseinanderzusetzen wohl den Musiker reizen könnte. Andererseits ist die Liedproduktion heute so arm an innerlich produktiven Kräften, so verlegen um die Gesetze eines wahrhaft lyrisch musikalischen Stiles, daß die Lösung solcher Aufgaben auf dem gegenwärtig üblichen Wege nicht möglich ist. Die Begriffe Konzert und Lied, die uns heute zur gedankenlos anerkannten Einheit geworden sind, bedeuten in Wahrheit zwei Gegensätze, die einander aufheben. Daran, daß diese Gegensätze als solche nicht erfaßt wurden, ist die neuzeitliche Liedschöpfung abgestorben und hat sich zur Effektmusik entwickelt. Das musikalische Lied ist geradeso wie das lyrische Gedicht dem Podium zuinnerst fremd. Wenn es nicht sein Bestes: die Ursprünglichkeit und Reinheit des lyrischen Erlebnisses preisgeben will, wird es auf Massenkonsum verzichten müssen. Damit freilich würde und müßte zusammenhängen eine erheblich gesteigerte musikalische Individualkultur, eine allgemeine geistige Stärkung der Persönlichkeitswerte überhaupt im Gebenden wie im Empfangenden, als Boden und Resonanz eines neuen Schaffens. Ein solches aber werden wir im Lied erst dann wieder haben, wenn es gelingt, den heutigen Unterschied zwischen Wort- und Tonlyrik aufzuheben. Denn das wahre Lied ist nicht gedichtet und komponiert, es ist beides zugleich in der naturhaften Einheit der lyrischen Offenbarung.

Es kommt indessen nicht darauf an, ob die Frage nach dem Wesen des Liedes gerade auf die hier angedeutete

Art beantwortet werde. Aber es kommt darauf an, zu erkennen, daß es die Stunde ist, diese Frage zu stellen, daß es gilt, aus dem Schlaf der Zeit zu erwachen und das Auge aufzutun.

IMPROVISATION UND REPRODUKTION

(1921)

Überblickt man die große Zahl von Namen konzertierender Künstler, die sich als Klavierspieler, Geiger, Sänger beiderlei Geschlechtes öffentlich hören lassen, so muß man annehmen, daß die ausübende musikalische Kunst gegenwärtig einen ungewöhnlich hohen Stand erreicht hat. Nimmt man dazu die Ankündigungen, wie sie, mit Bild, Namenszug und kritischen Anpreisungen versehen, von den Künstlern selbst oder ihren Geschäftsführern in den fachlichen Inseratenblättern dargeboten werden, so sieht man, daß wir heut mit reproduzierenden Genies aller Art überschüttet sind. Vergleicht man aber mit diesen Angeboten das reale Ergebnis eines Winters, fragt man, wieviel Erinnerungen an Persönlichkeiten, an überdurchschnittliche Leistungen von eigener Farbe und Prägung, an dauernde Erlebniswerte haften geblieben ist, so lautet die Antwort wenig befriedigend. Neben mancherlei Unrühmlichem oder Mittelmäßigem zeigt sich eine Fülle guter, zuweilen interessanter, talent- und könnenreicher Leistungen, indessen wenig, eigentlich gar nichts, was über die Grenze des Talentmäßigen hinaus zur Beachtung zwingt und in der Wirkung als produktiv empfunden würde.

Es soll nicht behauptet werden, daß dies früher, in irgendeiner sagenfernen, guten alten Zeit grundanders gewesen wäre. Die Mittelmäßigkeit hat stets der Zahl nach dominiert, Genies sind niemals in Rudeln umhergelaufen, auch die großen Talente haben immer zu den seltenen Erscheinungen gehört. Nur aus der Entfernung gesehen, scheint es, als ob manche älteren Kunstperioden an überragenden Kräften besonders reich gesegnet gewesen seien — eine Täuschung, die sich daraus erklärt, daß das einst um sie gruppierte, sie meist sogar überwuchernde Durchschnittsgut längst vermodert und in die Vergessenheit ge-

sunken ist. Man braucht sich also durch den Glanz, den einige berühmte Namen in unsere Zeit herüberstrahlen, nicht in Illusionen über das allgemeine Lebensniveau der Vergangenheit wiegen zu lassen. Nicht nur die Menschen sind immer Menschen gewesen, auch die Verteilung der Gaben ist im allgemeinen stets die nämliche. Ein auffallender Wechsel läßt sich dagegen feststellen in der Art, wie diese Gaben fruchtbar gemacht, aus welchen Grundanschauungen heraus sie gepflegt und welchen Zielen sie dienstbar gemacht werden. Talent als Veranlagung zu irgendeiner Kunstfertigkeit ist gemeinsames Gut aller Zeiten, seine eigentümliche Ausprägung erhält es durch die besondere Art des Menschentums, in dessen Dienst es steht.

Der ausübende Musiker findet sich hier in einer seltsamen Zwitterstellung. Wohl hat er als Mensch selbständige Verantwortung und Entscheidung über den Charakter seiner Kunstübung, gleichzeitig aber ist er als Reproduzierender abhängig von den Aufgaben, die ihm die Zeit stellt, denn sie geben seinem Nachahmungstalent erst Antrieb, Richtung und Ausmaß. Wer noch Gelegenheit gehabt hat, Sänger der ersten Wagner-Generation kennenzulernen, weiß, daß hier in der Tat eine Fülle überragender Künstlererscheinungen plötzlich wie aus dem Boden gestampft erstanden war, Künstler, die diesen Namen nicht nur als artistische Begabungen ungewöhnlicher Art, ihrer stimmlichen, gesanglichen, darstellerischen Leistungen wegen verdienten, sondern ebenso wegen der Ernsthaftigkeit ihrer Gesinnung, dem tiefinnerlichen Verhältnis zum Kunstwerk. Es mag hier eine Anekdote eingeschaltet werden, die das Gesagte erläutert. Franz Betz, Wagners erster Wotan, berühmt und unvergeßlich als Hans Sachs, sang in den letzten Jahren seiner Berliner Tätigkeit im „Fidelio“ den Minister. Vor Beginn der Oper wurde stets die Ouvertüre Leonore Nr. 3 gespielt. Betz war damals schon hochbetagt, und da er als Minister nur eine halbe Stunde vor Schluß des dreistündigen Werkes

auftrat, hätte es genügt, wenn er erst während der Vorstellung im Theater erschienen wäre. Der alte Herr kam aber regelmäßig schon vor Beginn der Aufführung — und warum? Um sich von der Bühne aus jedesmal in andächtiger Spannung die große Ouvertüre anzuhören. Es war ein fast rührendes Bild, die würdig imposante Patriarchenerscheinung mit peinlicher Pünktlichkeit kurz vor Beginn kommen, auf dem bestimmten Versatzstück Platz nehmen und dann in feierlichem Ernst auf die Klänge jenseits des Vorhanges lauschen zu sehen. Wehe dem, der in seiner Nähe die mindeste Ruhestörung gewagt hätte. Es wäre grotesk, wollte man einem heutigen Bühnensänger zumuten, mehrere Stunden früher als nötig in das Theater zu kommen, nur um sich ein schönes, aber oft gehörtes Musikstück nicht entgehen zu lassen.

Diese innige, hingebende Liebe zur Sache, diese bewußte Erkenntnis der Kunst als des persönlichen Lebenselementes ist charakteristisch für die Künstler dieser Generation. Man muß solche menschlich intimen Züge kennen, um die Leistungen recht zu verstehen, um zu ahnen, woher eigentlich die unerklärliche Wirkung stammte, wenn ein Mann wie Betz den Flieder-, den Wahn-Monolog, ebenso aber Lortzings Zarenlied sang. Es war eben kein Sänger, es war ein Mensch, den man da hörte, ein ganzer, von reiner Wärme und Begeisterung durchglühter Künstlermensch. Und was von Betz gesagt wurde, das gilt mit individuellen Abweichungen von einem beträchtlichen Teil der Bühnensänger seiner Zeit. Wie ist das zu erklären? Soll man an einen Zufall glauben, der, gerade als Wagner seine Interpreten suchte, ihm Begabungen von der Art eines Schnorr, Niemann, Scaria, einer Sucher, Lehmann, Materna, Charaktere von der Prägung eines Betz in den Weg führte? Man kann natürlich diese Ansicht vertreten und damit gerade diesen Zeitabschnitt als merkwürdig gesegnet mit großen musikalischen Bühnenbegabungen bezeichnen. Näher

aber liegt die Annahme, die damals genau so wie vorher und nachher vorhandenen Talente seien durch den begeisternden Einfluß der Persönlichkeit Wagners, durch die Neuheit und den gewaltigen Schwung der Aufgaben zu einer Hochspannung ihrer Begabung angefeuert worden, wie sie sie ohne solchen schöpferischen Antrieb nie erreicht hätten, und das sie bis in die Wurzel fassende Erlebnis dieser säkularen Erscheinung habe ihnen gleichzeitig Kraft gegeben zu einer Auffassung des Künstlerberufes, die das Talent durch den Adel des Charakters erst wahrhaft produktiv macht.

Betrachtet man von solchem Gesichtspunkt aus den allgemeinen Stand der interpretierenden Künste — es sei hier nur von Oper und Konzert die Rede — so findet man, daß die Linie der Entwicklung parallel läuft den schöpferischen Leistungen, die zur Behandlung stehen. Liszt wäre der pianistische Paganini-Imitator geblieben, wenn er sich nicht zu Beethoven hindurchgefunden hätte, die faszinierende Erscheinung eines Bülow ist nur zu begreifen aus dem geistigen Explosivstoff, der sich aus dem gleichzeitigen Aufstieg von Wagner, Liszt, Berlioz und später Brahms ansammelte. Der ausübende Musiker ist abhängig von den Aufgaben, die ihm gestellt werden, mehr noch, er ist abhängig davon, wie sie ihm aus seiner Zeit heraus gestellt werden. Schon die Biedermeierzeit hat sich mit Beethoven beschäftigt, Reissiger, Mendelssohn, Rietz waren eifrige Beethoven-Interpreten, und doch datieren wir die Periode der großen Beethoven-Darstellungen erst vom Auftreten Wagners, Liszts und des sie zusammenfassenden Bülow. Umgekehrt: auch die Gegenwart beschäftigt sich noch auf intensivste Art mit Beethoven, und doch vermissen wir an ihr wiederum, gleichviel ob es sich um orchestrale, kammermusikalische oder pianistische Leistungen handelt, jene souveräne Produktivität der Wiedergabe, wie sie dem Dirigenten und Pianisten Bülow, dem Geiger und Quartettführer

Joachim eigen war. Die Werke Wagners werden heut häufiger aufgeführt als zu Lebzeiten ihres Schöpfers, und doch haben sie die ihnen damals eingeschlossene Gabe, Interpreten großen Stils zu erzeugen, augenscheinlich eingebüßt. Wenn also ein Rückgang als allgemeine, talentmäßige Verarmung nicht zugegeben werden soll, andererseits die künstlerischen Aufgaben eine äußerliche Wertverminderung nicht erfahren, die Leistungen der ausübenden musikalischen Kunst aber zweifellos nachgelassen haben, so bleibt nur eine Erklärung: daß nämlich die Art, wie die Gegenwart sich den gegebenen Kunstwerken gegenüberstellt, den ausübenden Künstler zur Betonung seiner materiell talentmäßigen Gaben auf Kosten seines Menschentumes drängt. Wir haben augenscheinlich die Fähigkeit produktiven Schauens und Erfassens eingebüßt, und der Ausübende entbehrt dadurch der auftreibenden Kraft, die seine Nachahmungsfertigkeit zur Persönlichkeitskundgebung steigert.

Die Ursachen solcher Abstopfung befruchtender menschlicher Steigerungskräfte sind mannigfacher Art. Sie ergeben sich zum Teil aus äußeren Einwirkungen. Die geschäftliche Organisierung des Musikbetriebes, einsetzend in der Zeit nach der Reichsgründung und bis zur Gegenwart unablässig gesteigert, hat zweifellos viel beigetragen zur Mechanisierung der konzertierenden Talente. Man sieht aus den erhaltenen Korrespondenzen, daß ein als Persönlichkeit so abgeschlossener und strenger Künstler wie Bülow sich fast dauernd in Kampfstellung setzen mußte gegen ungeeignete Vorschläge seines kaufmännischen Geschäftsführers. Bedenkt man, daß Bülows unantastbare Autorität von vornherein dem Unternehmertum enge Grenzen zog, sein Impresario aber, Hermann Wolff, ein Mann war, der mit außergewöhnlicher geschäftlicher Klugheit ebenso außergewöhnliche Kenntnis der Psyche des Künstlers verband, so kann es nicht wundernehmen, daß heut, wo auf beiden Seiten ein starker Wertrückgang zu verzeichnen ist, die nachteiligen

Folgen des handelsmäßigen Vertriebes von Kunstleistungen auffallend zutage treten. Wenn etwa die namhaftesten Talente einen Pauschalvertrag mit Agenten schließen, durch den sie sich verpflichten, wo und wann der Agent es anordnet, ein von ihm bestimmtes Programm zu spielen, so muß sich aus solchem Abhängigkeitsverhältnis, mag es geschäftlich durchaus klug, zweckmäßig und unanfechtbar erscheinen, eine Verminderung des persönlichen Charakters der Leistung, eine Betonung der äußerlichen Materialqualität ergeben. Kapitalisierung von Individualwerten ist unmöglich, wird sie, wie im gegenwärtigen Konzertbetrieb, zum System erhoben, so geht die Individualität daran verloren.

Eine zweite Ursache des Rückgangs ist das Überhandnehmen mißverstandener sozialer, gewerkschaftlicher Bestrebungen, namentlich bei den Bühnenkünstlern. Es wäre töricht, die Berechtigung, ja Notwendigkeit dieser aus der Zeit bedingten Tendenz zu bestreiten, gefahrbringend ist an ihr nicht das Prinzip, sondern der aus demagogischer Übertreibung entstehende Mißbrauch. Wenn sich die Wirkung ergibt, daß untergeordnete Begabungen lediglich dank genauer Kenntnis des Betriebsrätegesetzes zu wichtigen Faktoren auch innerhalb des künstlerischen Teiles eines Instituts werden, oder wenn gut qualifizierte Talente unter Hintansetzung ihrer Begabung Agitatorenerfolge anstreben, so zeigt dies, daß die Künstlerschaft das Wesen der sozialen Bewegung noch nicht erkannt hat, sie daher innerlich nicht organisch zu verarbeiten vermag. Gleichmachende Gewerkschaft und lediglich auf Persönlichkeitswerte gestellte Kunst sind schärfste Gegensätze, solange es nicht gelingt, die soziale Interessenvertretung von jeder Einwirkung auf die Kunstleistung fernzuhalten — ein Ziel, dessen Erreichung nur eine Frage der Reife und Selbsterziehung ist — solange wird die Genossenschaftsbewegung ebenso auf das Niveau der Bühnenkunst drücken, wie das Agententum auf die konzertierende Kunst.

Man kann nun den hemmenden Einfluß dieser mit dem wirtschaftlichen und sozialen Charakter unserer Zeit zusammenhängenden Kräfte auf die Persönlichkeitsentfaltung sehr hoch anschlagen, darf indessen nicht übersehen, daß sie schließlich doch nur äußerer Art sind. Sie können bedeutende Talente in Sackgassen drängen, und das haben sie nachweislich getan. Eine starke Natur aber wird sich von solchen Verhältnissen nicht zwingen lassen. Sie wird den Kampf aufnehmen und durch die Tatsache des Kampfes allein, auch wenn er nicht erfolgreich ausgeht, ein Wahrzeichen schaffen. Warum aber gibt es so wenige, richtiger: gar keine solcher Naturen, warum sehen wir in der ausübenden Kunst überhaupt nichts von solchem Kampf, warum fügen sich die ihrer Veranlagung nach zweifellos zur Persönlichkeitsentfaltung Befähigten widerspruchslos in das Gegebene, obwohl sie das Schädigende daran erkennen müssen? Diese Frage führt auf das entscheidende innere Moment, das sich aus der Psyche der Gegenwart ergibt.

Die ausübende musikalische Kunst ist ihrem Ursprung und Wesen nach eine Kunst der Improvisation. Sie schafft aus der Eingebung des Augenblickes, mehr noch, sie ist überhaupt unmittelbare Erfassung eines zu intensivstem Lebensgefühl gesteigerten Augenblickes. Musik ist eigentlich nicht anders als im Augenblick des Erklingens erst entstehend zu denken. Schon die Scheidung zwischen aufgeschriebener und nachträglich erst ertönender Musik ist künstliche Spaltung eines dem Sinne nach einzigen Vorganges in zwei Handlungshälften. Wie das Musikwerk erst durch das Klingen zum wahrhaften Dasein erwacht, so ist auch sein Entstehen nur aus der Vorstellung des Gehörtwerdens zu begreifen. Selbst das gesprochene Drama lebt nicht so ausschließlich von der Vorstellung der Bühnenaufführung wie die musikalische Schöpfung von der Idee der klanglichen Realisierung, in der sie erst wahrhafte Gestalt erhält.

Der ideale Ausübende ist also der Komponist selbst. Er ist es nicht nur der ästhetischen Theorie nach, er war es auch in der geschichtlichen Wirklichkeit. Die meisten der mittelalterlichen Komponisten waren zugleich Sänger, später ging die Führung an die Instrumentalisten über, stets aber waren schaffende und ausübende Kunst in einer Person vereinigt. Wo sich diese Doppelbetätigung nicht durchführen ließ, wie in der Oper oder dem Kirchengesang, ließ man dem Ausführenden weitestgehende individuelle Freiheiten. Die Bravourkadenzen der italienischen Oper, der großen Instrumentalkonzerte sind die bis in unsere Tage hineinragenden Zeugnisse einstiger Selbstherrlichkeit des Ausübenden. Er beschränkte seine Phantasie keineswegs auf die Kadenzen, sondern behandelte auch den Text oft durchaus frei. Unserer philologisch prüden Zeit mag das anstößig erscheinen, und sicher waren die Ausschreitungen, zu denen solche Praxis verleiten konnte, zuweilen recht bedenklich. Dem Sinn nach aber bedeutete diese Art ausführender Kunstübung die Verlebendigung der ursprünglichen schöpferischen Idee in der Darstellung der Improvisation. Diese galt dementsprechend als selbständige, hochstehende künstlerische Disziplin, in der sich die genialsten Musiker betätigten. Von Bach bis Mozart gibt es keinen Virtuosen, für den nicht das Improvisieren die Goldprobe auf seine Begabung bedeutet hätte, und als Beethoven in späteren Jahren den Plan einer Kunstreise erwägt, sollte sein Schüler Ries Konzerte spielen, Beethoven selbst wollte nur phantasieren.

Es ist selbstverständlich, daß für solche Auffassung der ausübenden Kunst, bei der das Schwergewicht in der augenblicklichen Phantasietätigkeit des Vortragenden lag, keine strengen Anforderungen bezüglich der Korrektheit der Vorlage galten. Sie war Untergrund einer Transkription, deren Gestaltung freies Recht des Spielers blieb. Wie für Komponisten des 18. Jahrhunderts der Begriff des geistigen

Eigentums im heutigen Sinne noch nicht vorhanden war, wie Bach und Händel unbekümmert auch nach fremden Vorlagen arbeiteten, wenn diese gerade das Gesuchte boten, so fand auch niemand etwas Anstößiges an der freien Behandlung konzertmäßiger Vortragsstücke. Im Gegenteil, man erwartete sie, und das fast völlige Fehlen von Vortragsbezeichnungen noch bei Bach mag zum Teil mit dieser Praxis zusammenhängen. Der letzte Improvisator großen Stiles, der durch seine Kunst der Übertragung in das Medium der Klaviersprache die Welt bezauberte, war Liszt, aber auch bei späteren außergewöhnlichen Künstlern finden wir das Prinzip der freien persönlichen Vortragsgestaltung wieder. Mahlers Instrumentationsänderungen namentlich bei Beethoven, die nur dem Augenblick hingegebene impulsive Stabführung von Richard Strauß, die koloristisch üppige, aus stark sinnlichem Klanggefühl sich erregende und sättigende Interpretationsart eines Nikisch gehen immer wieder auf das Improvisationsrecht des ausübenden Künstlers zurück, und die neuerdings so vielgeschmähten Beethoven-Ausgaben Bülows, die Bach-Ausgabe Busonis sind nichts anderes, als Versuche, die eigene improvisatorische Eingebung von der zufälligen Laune des Augenblicks freizumachen, sie unter kritischer Prüfung und sachlicher Abwägung festzuhalten.

Dieses Improvisationsideal geht dem Sinn nach darauf aus, das Musikstück durch innige, schöpferische Verschmelzung von Komponist und Darsteller als im Augenblick des Erklingens entstehend erscheinen zu lassen und dadurch mit dem ursprünglichen Schaffenswillen in Einklang zu bringen. Ihm ist in der zweiten Hälfte, eigentlich erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein neues Ideal entgegengestellt worden: die Reproduktion. Reproduktion ist etwas, das es in der Musik eigentlich gar nicht gibt. Reproduzieren kann man ein Bild, am ehesten auf photographischem Wege, schon die Kopie bringt Gefahren und wird nur in seltenen Fällen so gelingen, daß man von einer wahrhaften Re-Pro-

duktion sprechen kann. Eine solche setzt die Möglichkeit der rein mechanischen Nachahmung voraus. Selbst der sklavische Imitator, der jede Einzelheit der Pinselführung, jede Nuance der Farbmischung und Maltechnik nach dem Original vornimmt, wird nicht verhüten können, daß seine Individualität irgendwo zum Vorschein kommt und dem Kenner bemerkbar wird. Immerhin ist die Möglichkeit einer Reproduktion in der bildenden Kunst wenigstens denkbar. In der Musik ist sie auch das nicht. Das in Noten vorliegende Musikstück kann überhaupt nicht reproduziert werden, weil es etwas Unfertiges, Halbes ist, das der Ergänzung, der Vervollständigung bedarf. Ein Grammaphon kann d'Alberts Vortrag einer Beethovenschen Sonate reproduzieren, aber d'Albert selbst kann diese Sonate nur produzieren. Und wer sich an das Klavier setzt, um ein vom Komponisten bis auf die minutiöseste Einzelheit bezeichnetes Werk in aufmerksamster Treue, unter strengster Enthaltung von jeglicher eigener Regung auszuführen — er wird unweigerlich seine Individualität der des Komponisten nicht nur beimischen, er wird sie ihr überordnen. Was er reproduziert, sind nur Noten und Zeichen, der lebendige Odem kommt aus ihm selbst.

Man wende nicht ein, dies seien Wortspaltereien. Der Improvisator fordere für sich das Recht der Willkür und Eigenmächtigkeit gegenüber dem Texte, während das Streben des heutigen Reproduzierenden dahin ziele, sich völlig in den Dienst des Schaffenden zu stellen, nur dessen Weisungen zu folgen und so ein getreues Abbild, eben die Reproduktion des schöpferischen Willens zu bieten. Das klingt sehr bestechend und tugendhaft, ist aber in Wirklichkeit unerfüllbar. Gewiß sind die Vortragsbezeichnungen seit Beethoven meist so genau, daß sie dem Nachschaffenden erheblich festere Bindungen auferlegen als früher, vielmehr, daß sie ihm klarere Fingerzeige für die innere Richtung des schöpferischen Gefühlsvorganges geben. Aber mehr als ein

Fingerzeig, als eine Andeutung, als ein ungefährer Hinweis kann auch das subtilste Vortragszeichen niemals sein. Vergessen wir doch nicht: alle diese Bemerkungen über Vortrag, Dynamik, Phrasierung in unseren Musikstücken sind nur unsäglich kümmerliche, grobe Markierungen für den Gang einer in der Zartheit der inneren Bewegung kaum faßbaren Gefühlslinie. Sie sind in ihrer plump typisierenden Verallgemeinerung nicht nur für eine wirklich exakte Wiedergabe der Schöpferabsichten unzulänglich, sie sind auch in ihrer Bedeutung durchaus schwankend. Die Bezeichnung forte etwa kann innerhalb von sechs Takten zwölfmal vorkommen und kann dabei jedesmal einen vom vorangehenden verschiedenen Stärkegrad bezeichnen. Diesen Stärkegrad aber irgendwie dynamisch genau festzulegen wäre, selbst wenn es entsprechende mechanische Einrichtungen gäbe, ebenso unmöglich, wie es unmöglich ist, mit Hilfe des Metronoms das Tempo eines Musikstückes auch nur zwei Takte hindurch exakt zu bestimmen. Wenn aber schon diese primitiven Elementarbezeichnungen unzuverlässig sind, was soll man dann gegenüber solchen Angaben sagen, die bereits in sich selbst den Begriff des Schwankenden, Unbestimmten tragen, etwa Ritardando, Accelerando, gegenüber einer Fermate?

Man muß sich die Relativität dieser, überhaupt aller Vortragsangaben, ihre rein subjektivistische Deutbarkeit klarmachen. Dann zeigt sich, daß zwischen der scheinbar peinlichst genauen Bezeichnung Beethovens und dem Mangel fast aller Vortragshinweise bei Bach im Grunde genommen kein Unterschied ist, daß der Ausübende hier wie dort lediglich sich selbst überlassen bleibt. Es zeigt sich weiter, welch ungeheuerliche Anmaßlichkeit in dem Begriff der sachlich korrekten, notengetreuen Reproduktion liegt. Anmaßlichkeit und — Talentlosigkeit, diese im Sinne fehlender Persönlichkeitskraft. Tatsächlich entstammt der Begriff der sachgetreuen „Reproduktion“ einer der schlechtesten Ge-

schmacksperioden, der Zeit, da man an den amtlichen Pflegstätten der musikalischen Kunstbildung, den Hochschulen und Akademien, in Opposition trat zu dem „freien" Vortragsstil Wagners, Liszts, Bülows, Rubinsteins, da man die eigene Nüchternheit und Phantasiearmut zur Tugend erhob und das trockene Notenbild heilig sprach, weil man sich außerstande fühlte, es innerlich zu beleben, es aus dem Rausch der Improvisation neu zu gebären. Dazu kam als Unterstützung eine zu falschen Folgerungen ausgesponnene Wissenschaftlichkeit der Kunstbetrachtung, gipfelnd in der Lehre von der unabänderlichen Stetigkeit historischer Stilgesetze, nach denen das Ideal der „Reproduktion" schließlich zur mechanischen Kopie einstiger Ausführungsgepflogenheiten, zum Museumsobjekt wurde.

Nun soll keineswegs geleugnet werden, daß in der bewußten Betonung der Achtung vor der Originalfassung angesichts der Gefahr einer Überwucherung durch Bearbeitungen ein positiver Wert lag, namentlich im Hinblick auf die erzieherische Wirkung. Die Einschränkung subjektiver Willkür, die Unterbindung launenhafter, die Vorlage zum nebensächlichen Objekt persönlicher Eitelkeit herabwürdigender Spielereien, der Zwang zur Unterordnung unter gegebene unverrückbare Anweisungen war zunächst ein achtenswertes Moment der Besinnlichkeit, des Respekts gegenüber der Meisterforderung. Bedenklich aber wurde sie, als sie die Bedeutung ausschließlicher kanonischer Geltung beanspruchte, als sie zum höchsten Gesetz für die ausübende Kunst erhoben wurde. Diese Sachlichkeit des Scheines bedeutete in Wahrheit Nivellierung der entscheidenden Persönlichkeitswerte zugunsten eines imaginären Objektivitätsbegriffes, Mechanisierung der Methode und der Ziele ausübender Kunst, Umstürzung der Qualitätsbegriffe, Förderung der Mittelmäßigkeit, kunstmoralische Verdächtigung und Beargwöhnung des Außergewöhnlichen. Der üppig wuchernde Konservatoriumsbetrieb mit seinem Ziel

der Massenproduktion von Durchschnittstalenten entsprach dieser Entwicklungsrichtung, und die äußeren Umstände wirtschaftlicher und sozialer Art gaben ihr die erforderliche reale Festigung. So wirkten alle gegebenen Faktoren gegenüber der ausübenden Kunst als Hemmungen der selbständigen Persönlichkeit. Der Künstler, durch die Art seiner Veranlagung in natürlichem Abhängigkeitsverhältnis zur Außenwelt stehend, empfing von ihr keinen Antrieb zur menschlich individuellen Entfaltung seines Talentes, sondern sah sich immer mehr zum mechanischen Funktionär herabgedrückt. Viele unserer besten Talente mit schönen Anlagen zu echter, großliniger Virtuosität sind auf diese Weise zu dem fatalen Typ des sogenannten „guten Musikers“ zurückgeschraubt worden, die schöpferische Phantasie ist unter Vormundschaft der sachlichen Wissenschaftlichkeit geraten und die keusche Langeweile wurde zur obersten Tugend ernannt.

Es wäre allerdings ein bedenklicher Fehler, wollte man sagen: der ausübende Künstler solle also nun frisch und fröhlich darauf los musizieren und singen, sich um seine Vorlage nur so obenhin kümmern und vor allem unbesorgt tun, was er Lust habe, dann werde er sicher ein Genie und eine Persönlichkeit. Rezepte und Methoden dafür gibt es überhaupt nicht, der entscheidende Impuls der Leistung kommt immer aus der Natur selbst. Alles, was von außen geschehen kann, ist die Verhütung der Irreleitung eines auf Abhängigkeit angewiesenen Naturtriebes durch falsche Kunstideologie. Solche aber liegt in dem heute geltenden Begriff der sachlichen Reproduktion. Sie ist eine philiströse Selbsttäuschung und in der Musik etwas Unmögliches. Wir können freilich nicht zurückkehren zur freien Improvisation der klassischen und früh-romantischen Zeit, deswegen nicht, weil diese Zeit sich ihre Aufgaben zum größten Teile noch selbst stellte, während die heutige ausübende Kunst sich vorwiegend auf die gegebene

ältere Literatur stützt. Das Problem der ausübenden Kunst unserer Tage liegt darin, vom pädagogischen Schulbegriff der Reproduktion aus zu einer neuen, sachlich gefestigten und doch persönlich ungebundenen Improvisation zu gelangen. Das mag theoretisch formelhaft klingen, und doch ist schon außerordentlich viel gewonnen, wenn wir es nur wagen, den Begriff der Improvisation als der eigentlich höchsten und einzig wahrhaften Art der Kunstübung anzusprechen und festzustellen. Der Weg dazu wird um so leichter zu finden sein, je intensiver die ausübenden Künstler sich mit der schaffenden Kunst der eigenen Zeit beschäftigen. Aus ihr, nicht aus der historischen Wissenschaft fließen für uns die Gesetze des Vortragsstiles auch der älteren Kunst. Aus ihr ist der Stil der heutigen Improvisation zu finden, und nur an dem Mut, sich ihr zuzuwenden, kann auch die Kraft der Persönlichkeit wieder erstarken.

MUSIKALISCHE HINTERWELTLER

(1921)

Es wäre seltsam, wenn eine Geistesströmung, die mit einstweilen dauernd steigender Kraft das öffentliche und persönliche Leben erfaßt, nicht auch in der Musik Geltung beanspruchte, sei es nun als klingende Musik selbst oder als Art der Musikbetrachtung. Die neue Frömmigkeit ist eine solche Strömung. Mag sie sich als arisch teutonisches Christentum Chamberlainscher Prägung, als Schelerscher Neu-Katholizismus, als Keyserlingscher Ost-Kult, als Steinersche Theosophie, als Reformbewegung innerhalb der Kirchen, als Neigung zum Okkultismus zeigen, mag sie in der gegenwärtigen Jugendbewegung die verschiedenartigsten Formen annehmen — gerade diese Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der Erscheinungsarten läßt auf eine tieferliegende Ursache schließen. Eine beträchtliche Anzahl ernsthafter Menschen sieht in dem Vorhandensein einer solchen Bewegung, unbeschadet kritischer Stellungnahme zu einzelnen ihrer Auswüchse, den Beginn einer seelischen Regeneration, die naturgemäß zunächst leicht dem Irrtum, dem Charlatanismus, dem Aberglauben verfällt, ohne daß dadurch die subjektive Wahrhaftigkeit des Impulses, die objektive Richtigkeit und Notwendigkeit des Triebes in Frage gestellt würde. Andere, nicht minder ernsthafte, erkennen in dieser Bewegung das Symptom eines seelischen Zusammenbruches, eine psychische Niedergangserscheinung, beruhend auf dem Bedürfnis, in der Welt der Wunder, der Mystik, der Exotik oder auch des strengen, unerschütterlichen Dogmas Ersatz zu finden für gestürzte Götter, ein Rauschmittel zu gewinnen, um die an sich selbst verzagende Seele zu betäuben, wofür es dann ganz gleich ist, ob man dieses Seelen-Narkotikon aus dem Buddha- oder dem Marien-Kult, aus den Mitteilungen der Geisterwelt oder den Lehren der Orthodoxie, durch Offenbarung oder durch Spekulation bezieht.

Eine spätere Zeit erst wird erkennen können, welche von beiden Meinungen die Erfrommung der Gegenwart im Wesen erfaßt, ob sich hier seelische Erstarkung oder Erschlaffung, romantische Hysterie oder produktive Religiosität, reaktionäres Verdämmern oder aktives Erwachen kundgibt. Gegenwärtig sehen wir beides gemischt und sind kaum in der Lage, anders als nach persönlichem Ermessen zu urteilen. Es ist gerade deshalb wichtig, die Spiegelung dieser Bewegung in der Kunst zu beobachten, denn hier treten die treibenden Gefühlsimpulse unverhüllt zutage. Dichtkunst und Malerei unserer Zeit bieten schon heute reichhaltiges, äußerlich leicht durchforschbares Material. Bei ihnen aber ist die Naivetät der Aussage durch naheliegende Gefahren bewußter Tendenz, intellektueller Spekulation, absichtsvoller Zweckhaftigkeit in Frage gestellt. Diese Trübungen fallen bei der Musik fort. In ihr vollzieht sich die reinste Darstellung seelischer Grundkräfte, sie vermag deshalb am ehesten Auskunft zu geben über das, was wird oder doch werden möchte — vorausgesetzt, daß die Fragestellung richtig erfolgt.

Religiöse Musik im stofflichen Sinne hat die Gegenwart nicht oder nur in sehr geringem Maße aufzuweisen. Dem Gebrauchsbedarf der Kirchen ist durch frühere Jahrhunderte vorgesorgt und die Ausführungsbedingungen sind durch den Verfall der Chöre, die Geringwertigkeit sonstiger verfügbarer Mittel und die — von wenig Ausnahmen abgesehen — allgemeine Zurückdrängung der Musik innerhalb des Gottesdienstes zu wenig lockend, um einer starken Produktion Anreiz zu geben. Die neuen Religionsgemeinschaften aber haben bisher wenig kunstschöpferische Kraft erwiesen. Es ist indessen gar nicht so wichtig, ob und in welchem Maße das kirchenmusikalische Schaffen eine Steigerung erfahren hat. Entscheidend ist vielmehr die Einstellung des heutigen Menschen, sei er Komponist oder Hörer, zum Urphänomen der Musik überhaupt. Es kommt

nicht darauf an, daß wir Passionen und Kantaten hören, es kommt darauf an, wie wir hören, und dieses Wie ist abhängig von unserem Willen und unserer Phantasiekraft. Es kommt nicht darauf an, daß der Musiker Oratorien und fromme Gesänge komponiere, es kommt darauf an, aus welcher seelischen Disposition heraus er den Ton anschlägt und was für Bezirke des Innenlebens er dadurch öffnet. An einem scheinbar paradoxen Beispiel erläutert: es wäre denkbar, daß jemand durch den Vortrag eines Walzers in transzendente Gebiete führt und durch die Wiedergabe eines Trauermarsches belustigt. Für den zweiten Fall gibt es Beispiele zur Genüge aus der parodistischen Literatur, für den ersten Fall ist es nicht unstatthaft, an Beethovens Variationen über den Walzer von Diabelli zu erinnern. Wenn auch hier erst die Variationen den grandiosen Aufschwung bringen, so ist doch das grundlegende Thema keineswegs belanglos. Vielmehr liegen diese Variationen von vornherein im Thema eingeschlossen — freilich hätte niemand außer Beethoven sie darin zu finden vermocht. Aber die Tatsache bleibt bestehen, daß er eben in diesen Variationen nicht weniger und nicht mehr als einen Walzer von Diabelli interpretiert, und daß das Gesamtbild des Werkes nichts anderes ist als die Wiedergabe des Diabelli-Walzers durch Beethoven — wie er ihn sieht. In diesem Wie der Musikempfindung ruht das Kriterium.

Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß die Art Musik zu empfinden und zu hören in den letzten Jahren einen auffallenden Wandel erkennen läßt. Die Veränderung zeigt sich äußerlich an Umgestaltungen der klangorganischen Erscheinung: der Formstruktur, der Behandlung von Harmonik, Melodik, Stimmführung, Instrumentation. Aber diese Änderungen sind nicht Selbstzweck. Sie sind Folgen einer tiefgreifenden Änderung der seelischen Disposition, aus der sich zunächst eine andere Art innerer Hör- und Empfängnisbereitschaft der Musik gegenüber, weiterwirkend dann

die Umgestaltung ihrer klangorganischen Erscheinung ergibt. In der Bewußtmachung dieser Zusammenhänge, in der Erkenntnis der Voraussetzungen, aus denen sie folgen, liegt die Aufgabe der Musikbetrachtung.

Nimmt man die gegebenen Tatsachen: hier das Vorhandensein einer scheinbar extravaganten, allmählich in der äußeren Anerkennung fortschreitenden Musik aus neuen seelischen Bedingtheiten, dort das Vorhandensein neuer metaphysischer, mystischer, kirchlicher, theosophischer, okkultistischer Geistesströmungen, so liegt die Versuchung nahe, beide Erscheinungen unmittelbar aufeinander zu beziehen. Es ergäbe sich daraus nicht nur ihre absichtslose Parallelität, ihr Ursprung aus gemeinsamer Wurzel, sondern darüber hinaus ließe die Musik sich deuten als künstlerische Gestaltung und Bestätigung irgendeines einzelnen dieser Bekenntnisse. Solche Versuche sind jetzt in der Tat unternommen worden, und zwar von verschiedenen Seiten her. In der Schriftensammlung „Stimmen aus der deutschen christlichen Studentenbewegung“ ist eine Abhandlung von Franz Spemann erschienen. Sie nennt sich „Die Seele des Musikers“, Untertitel „Zur Philosophie der Musikgeschichte“*). Spemann geht allerdings auf die neue Musik überhaupt nicht ein, weil er sie für indiskutabel ansieht. Er hält bei Bach und Händel, in Beethoven erblickt er nur noch „die Trümmer des göttlichen Ebenbildes“, seine Musik ist die „mächtigste und zugleich edelste Verkörperung der Sehnsucht des mit der göttlichen Offenbarung zerfallenen Menschen“. Von Späteren erfahren nur Mendelssohn und Robert Franz positive Einschätzung, weil Spemann in ihnen Bach- und Händel-Schüler zu finden vermeint. Es wäre nicht angebracht, über diese Schrift mit ironischem Lächeln hinwegzugehen. Spemann hat echten Enthusiasmus, dazu, innerhalb seines Erkenntnisbezirkes, ein reines und sicheres

---

*) Furche-Verlag, Berlin 1921.

Kunstgefühl, seine Frömmigkeit ist nicht nur Lippengewandtheit, sie kommt aus gläubiger Überzeugung. Auch schreibt er nicht als Fachwissenschafter, sondern für einen gewiß nicht kleinen Kreis Gesinnungsverwandter. Seine Arbeit soll daher hier nicht polemisch betrachtet werden, das hieße sie fachinhaltlich zu ernst nehmen und ihrem Charakter unrecht tun. Wichtig ist sie aber als Symptom jener Zeitbewegung, die in der Ekstase des Glaubens allein das Heil sucht und dadurch einen beträchtlichen, nicht den schlechtesten Teil der Jugend einer erschreckenden Verengung geistiger Urteilskraft zuführt.

Aus anderer, sachlich gediegener fundierter Einstellung hat Erich Schwebsch seine Schrift „Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwickelungen in der Musik" verfaßt. Sie ist erschienen in der Sammlung „Wissenschaft und Zukunft, herausgegeben vom Bund für anthroposophische Hochschularbeit"*), kommt also aus der Welt Rudolf Steiners und enthält, kurz gesprochen, nicht mehr und nicht weniger als die Kanonisierung Bruckners zum Heiligen der Zukunftskirche. Man kann sich angesichts dieser neuesten Bruckner-Apologie nicht eines gewissen tragikomischen Eindrucks erwehren. Es scheint das Verhängnis des armen Bruckner zu sein, dauernd als Protektor solcher Dinge verwendet zu werden, von denen seine Seele nichts weiß. Zuerst wurde er von der Wagnergemeinde bei der Bekämpfung von Brahms als sinfonischer Gegenpapst verwendet. Dann ernannte man ihn, nachdem er kurze Zeit als Jesuit gegolten hatte, zum musikalischen Schutzpatron der freien Schulgemeinden, wo er gewissermaßen als Anti-Beethoven, zum mindesten als Erfüller Bachs und Beethovens gefeiert wird. Die Vermutung liegt nahe, daß Schwebsch, Lehrer an der freien Waldorfschule in Stuttgart, vielleicht auf diesem Wege zu der Erkenntnis Bruck-

*) Der „Kommende Tag" A.-G. Verlag.

ners als des musikalischen Offenbarers einer „kommenden geistigen, neuen Christusverkündigung" gelangt ist. Mehr darf man nun nicht erwarten. Bedauerlich ist nur, daß eine so hohe und reine Kunst wie die Anton Bruckners wegen ihrer — im besten Sinne des Wortes gesprochen — Einfältigkeit dauernd tendenziösem Mißbrauch ausgesetzt ist. Um so bedauerlicher, als diese Musik bei aller Großartigkeit der Phantasie und Fülle der Kraft doch als geistige Erscheinung sehr unproblematisch ist, wofür Schwebsch auch ein richtiges und feines Gefühl hat. Viele seiner Einzelausführungen über die Persönlichkeit und Psychologie Bruckners, über die Gesetzmäßigkeit der inneren Formstruktur, die Thematik und andere musikalische Eigenheiten sind, trotz mancher Einseitigkeit, aus liebevollem Verstehen erfaßt und mit anregender Eindringlichkeit dargestellt. Schwebsch macht sich die bereits mehrfach betonte Erkenntnis zu eigen, daß für die Würdigung Bruckners nicht die durch Beethoven geschaffenen Maßstäbe verwendet werden dürfen, sondern daß hier aus anderen kulturellen und individuellen Bedingtheiten ein neuer sinfonischer Typus erwachsen ist. Er biegt diese richtige Erkenntnis aber fortwährend für seine theosophischen Zwecke um. So gelangt er schließlich zu einer Deutung des Brucknerschen Gesamtwerkes, die zwar angeblich mit programmatischer Auslegung nichts zu tun haben soll, in Wahrheit aber mit ihrer plumpen Unterstellung mystisch allegorischer Handlungen — in der sechsten Sinfonie erscheint der geheimnisvolle „Dreizehnte" als „kosmische Christuswesenheit" — in Programmacherei schwächlichster Art verfällt.

Im übrigen soll auch diese Schrift hier nur als Zeitsymptom verzeichnet, nicht kritisch zergliedert werden. Solches hätte wenig Zweck. Autoren wie Schwebsch oder Spemann werden sich nie etwas beweisen oder ernsthaft bestreiten lassen. Was sie denken und schreiben, ist für sie Kundgebung intuitiver Offenbarung, sie werden jedes

Argument mitleidig lächelnd beiseite schieben als charakteristische Äußerung einer profanen Natur, der die Gnade der Erleuchtung eben versagt geblieben ist. Soweit aber eine Publikumswirkung in Frage kommt, werden solche Veröffentlichungen starken Eindruck nur bei Lesern machen, die dieser Betrachtungsweise von vornherein bereitwillige Gefolgschaft leisten. Bei allen anderen wird die Gewaltsamkeit der Deutungsversuche eher Mißtrauen hervorrufen als Zustimmung, und mancher innerlich Zweifelnde wird vielleicht gerade durch solche Kundgebungen leichter die kritische Einstellung gegenüber dem Totalproblem dieser Zeiterscheinungen finden, als es ihm auf dem Wege religionsphilosophischer Betrachtung möglich wäre.

Ernsthaft beachtenswert sind solche Schriften aber insofern, als sie an die Frage des Verhältnisses von Religion und Musik überhaupt und zugleich der Urteilsbildung gegenüber zeitgenössischer Kunst rühren. Es ist fraglos richtig, daß die Musik, soweit sie nicht im Klischee erstarrt ist, feinste Spiegelung und überbegriffliche Deutung des seelischen Zeitgeschehens bringt. Falsch aber ist es, sie daraufhin in irgendeine kirchlich oder begrifflich oder selbst offenbarungsmäßig fixierte Weltanschauung einspannen, sie also gleichsam als künstlerischen Kommentar außerkünstlerischer Dinge benutzen zu wollen. So gewiß die vom wahrhaften Genie geformte Musik alles in sich schließt, was Geist und Seele des Menschen gedacht und erfahren haben, so gewiß wird sie alles dies nur in logisch unfaßbarer Ordnung, außerhalb jeder begrifflich erkennbaren Systematik zeigen. Eben darum sind selbst solche Musikwerke, die nachweislich dem Dienste einer bestimmten, dogmatisch umgrenzten Weltanschauung ihr Entstehen verdanken, also alle großen Schöpfungen der katholischen und protestantischen Kirchenmusik ohne heimliche Freigeisterei ihrer Urheber in der Wirkung weit über die ursprüngliche Zweckbestimmung, über die jeweilige Symbolik der Konfessionen und Kirchen

hinaus bis an den tiefsten menschlichen Gefühlskern ihrer Bekenntnisse gedrungen, wohin diese selbst nur ahnend gelangen konnten. So sicher man aus den Messen Palestrinas oder den Passionen und Kantaten Bachs vieles über das Wesen des mittelalterlichen Katholizismus oder des neuzeitlichen Protestantismus erfahren kann, so unmöglich wäre es, die eine oder andere der beiden Künstlererscheinungen in ihrer Totalität aus den für sie bestimmenden kirchlichen Grundbegriffen völlig zu erfassen. Religion als weltanschauliches Bekenntnis und Kunst als schöpferische Tat stehen zueinander nicht im Abhängigkeitsverhältnis von Ursache und Wirkung. Sie sind zwei Lebenstriebe aus einer Wurzel, genährt und erfüllt von den gleichen Säften, durch vielfache innere Beziehungen einander verbunden, aber doch jeder unabhängig vom anderen und bei oft überraschend deutlichen Übereinstimmungen grundverschieden in Form, Wesen und Willen. Damit ist keineswegs gesagt, daß etwa die Kunst eine Art verbesserter, von allerlei trüben Zusätzen gereinigter Religion sei. Es kommt darauf an, die Parallelität beider zu begreifen, einzusehen, daß nicht die eine Vorbild oder Idealisierung der anderen ist, sondern daß erst beide zusammengefaßt die seelische Kraft ihrer Zeit darstellen.

Wird diese Parallelität der Erscheinungen übersehen und kommt nun jemand, der die Kunst im allgemeinen oder die einer einzelnen Persönlichkeit in den Schraubstock eines besonderen Bekenntnisses preßt, so begeht er damit nicht nur einen Mißbrauch der von ihm angeblich verehrten Kunst. Er versperrt sich außerdem der Erkenntnis der von ihm gesuchten Zusammenhänge. Sie sind nicht, wie er meint, im kleinen, einzelnen zu finden, wohl aber in den Ähnlichkeiten der inneren Bewegungskurven des Ganzen. Das Problem der modernen Musik ist gewiß keine Sonderangelegenheit der Fachmusiker, der Theorieprofessoren oder Geschmacksästhetiker. Es ist aber ebensowenig eine Ange-

legenheit der Theologen oder Magier. Es ist ein Problem des heutigen Menschentums überhaupt, ebenso wie die religiöse Bewegung in all ihren verschiedenartigen Äußerungen. Beiden gemeinsam ist der Zug zum Irrationalen. So wenig man aus dieser Übereinstimmung stoffliche Beziehungen ableiten kann, so wichtig ist die Erkenntnis des gleichlaufenden Grundzuges. Sie erst gibt die Möglichkeit des Überblickes, der Erfassung des sachlich Wesenhaften. Nur aus solchem Gesichtspunkt kann eine „Philosophie der Musikgeschichte“, ein „Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik“ gewonnen werden. Was darüber hinausgeht und die Lehren des religiösen Glaubens oder irgendeiner anderen übersinnlichen Anschauung unmittelbar auf die Kunst übertragen will, ist Hinterweltlerei, phantastischer Spuk, Pfäfferei, die nicht Erkenntnis schafft, sondern Aberglauben und Heuchelei.

DER SINFONISCHE STIL

(1919)

In dem Rundbau der großen Halle drängen sich viele tausend Menschen schweigend aneinander, blicken auf den altarartigen Holzbau unter der Kuppel. Dort sitzen etwa hundert Leute. Mit seltsamen Instrumenten bringen sie merkwürdige Geräusche hervor. Scheinbar willkürlich, jeder betätigt sich auf andere Weise, nur einzelne kleine Gruppen zeigen Einheitlichkeit. Und doch geschieht alles nach bestimmten Gesetzen, kündet Gleichmäßigkeit des Wollens. In der Mitte, allen sichtbar, führt ein Mann mit stummer Zeichensprache Befehl. Die Tausende unten im Raum und auf den umkränzenden Galerien harren, lauschen den Klängen. Kein Wort fällt, weder bei ihnen noch dort oben. Plötzlich endet das seltsame Massengeräusch. Die künstlich zurückgehaltene Spannung der Lauschenden entladet sich in gewaltsamen Ausbrüchen. Der Kontakt zwischen jener kleinen Gruppe aus wortlosen Tönen Sprechender und der hörenden Masse wird zum wiederum wortlosen, aber laut hämmernden Gefühlsausbruch.

Man nennt solches Begebnis ein Sinfoniekonzert. Das äußere Bild, gleichviel ob es sich im größten oder im kleineren Rahmen abspielt, ist den Menschen unserer Tage etwas Gewohntes. So gewohnt, daß sie darüber das Seltsame des Vorgangs nicht mehr bemerken, sich seiner zum mindesten kaum bewußt werden. Und doch ist hier ein Phänomen von merkwürdigem Erscheinungsreiz.

Die Menschenstimme singt. Sie singt Töne, die aus dunklem Gefühl aufquellen, Töne, die erzählen von ungelösten Geheimnissen der Seele, sie nicht lösen, sie nur aus dem Dämmerzustand ungreifbarer Unbewußtheit zur akustischen Gestalt formen. Doch diese Gestalt schwebt nicht frei. Sie ist gekettet an die erzeugende menschliche Kehle, die sie mit den Lauten der Sprache beschwert, sie

nur mit Hilfe dieser Laute zu formen vermag. In den Lauten aber liegt eingeschlossen der Begriff. Selbst wenn die Laute sich nicht zum festen Wort ballen, wenn sie freie Vokale bleiben, schwebt der Begriff ungeformt, doch angedeutet über ihnen, hemmt den Schwung des Gefühls, belastet ihn mit Vorstellungen, die zum Begrifflichen hinstreben.

Das Gefühl aber will frei sein. Es sucht den Bindungen des umklammernden Wortes und Begriffes zu entkommen, es will tönen, ohne zu sagen, will sprechen, ohne zu denken. So sucht es nach einem Mittler, der das Klingende der Stimme hat ohne ihr Gebundensein an den menschlichen Sprachlaut. Dieser Mittler ist das Instrument.

Auch das Instrument singt. Auch seine Töne dringen aus Urtiefen des Gefühles, machen Unbewußtes bewußt, wecken es zur aufschwebenden Klangerscheinung. Diese Erscheinung aber ist durch keinerlei menschliche Hemmung mehr dem körperlichen Organismus verbunden. Mehr noch: sie besitzt eine Mannigfaltigkeit der Farbe, des Klangcharakters, des Umfanges, die der Stimme unerreichbar ist. Eines nur ist ihr verlorengegangen: der unmittelbare seelische Mitlaut, die Blutwärme, die aus der Stimme strahlt und das innere Mitschwingen des Hörenden bedingte. Die Vergeistigung, die der Instrumentalton brachte, mußte erkauft werden durch Entsinnlichung der Wirkung. Aus der menschlichen Stimme spricht stets das Geschlecht. Der Instrumentalklang ist geschlechstlos. Er ist ohne Eros.

Es ist ein geheimnisvoller Vorgang, der sich im Wechsel vom vokalen zum instrumentalen Ton ausspricht. Instrumente finden sich zu allen Zeiten, ursprünglich wurden sie meist zu Nebendiensten verwendet. Gelegentlich, in alten Kulthandlungen, wohnt ihrem Klange eine symbolische Bedeutung bei, der gegenüber die Stimme unzureichend erscheint. Ton und Charakter dieser alten Instrumente ist dem sinnlich Animalischen schroff abgewandt. Es ist der

mächtige, eherne Klang der Zinken und Posaunen, der ätherische, frei emporstrebende der Flöten, der kurz gerissene, sprunghaft verfliegende der Harfen. Die blasenden Instrumente mit abstraktem Ton herrschen vor. Die Orgel bewahrt bis zur letzten Steigerung bei Bach diesen sphärisch kalten, unirdisch geisterhaften, von allen Wallungen des Blutes unbeschwerten Ton. Das Bedürfnis nach instrumentaler Klanggestaltung wurzelt zunächst im Verlangen nach kühlem Gegensatz zur lebendigen Menschenstimme, nicht im Willen zu ihrer Verdrängung oder gar sinnlichen Übersteigerung durch den innerlich vibrierenden Ton. Solcher Wille regt sich erst in der Spätzeit des Mittelalters. Die Saiteninstrumente mit gestrichenem, langgezogenem, zitternd bewegtem Ton geben ihm Ausdruck. Hier erst wächst der Menschenstimme der ebenbürtige, gleiches erstrebende Gegner heran, langsam zwar, ursprünglich der Herrschaft des geblasenen und gehauchten Tones, seinen Stilgesetzen untertan, allmählich aber sich befreiend, Beweglichkeit und Schmelz erlangend, mit der Stimme wetteifernd, ihr die Gesetze der Tonbildung, des Laufwerkes, des Ausdrucks ablauschend, immer mehr sie überflügelnd, schließlich auch die Blasinstrumente unter die Ausdrucksgesetze des Streichinstrumentes zwingend, sie zum Gesangsstil bekehrend. Um 1700 ist nach langem, hartem Kampf der Formen die Violine als der vollendete Typ des Streichinstrumentes anerkannt. Gestaltungen von unübertreffbarer Meisterschaft liegen vor, Das scheinbar Unmögliche: Vollendetes, nicht mehr zu Verkommnendes zu schaffen, ist gelungen. Dieses Instrument ist kein Mechanismus. Es ist ein körpergewordenes Wunder, ein elementar Naturhaftes, wie die Menschenstimme selbst, aber reicher, beweglicher, ausdruckskräftiger, von den Hemmungen des menschlichen Organs unabhängig. Es bildet seine Familie im vierstimmigen Chor, wie die Menschenstimme. Es singt und klagt gleich ihr, doch ohne Worte.

An diesem Vorbild naturhaft gewordener Kunst gewinnen auch die Blasinstrumente erst ihre wahre Kraft. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen wächst. Bleiben sie schon mechanischen Gesetzen unterworfen, so schafft doch ein reger Erfindungstrieb, immer beflügelt von der Vorstellung des geschmeidigen, warmen Violintones, hochgesteigerte technische Möglichkeiten. Die Charaktere scheiden sich, formen sich klarer. Die Gruppe der schweren Bläser: Trompeten, Posaunen, Tuben, prägt das strahlend Harte, metallisch Glänzende des Messingkörpers im Klange aus. Die leichter gebauten Hörner gewinnen an Kraft und idyllischem Reiz des Tones, die Starrheit der Holzbläser löst sich in gesanglichen Wohllaut. Bisher meist getrennt voneinander, fügen sie sich allmählich zum mehr und mehr anschwellenden, Streicher- und Blechgruppe ergänzenden Chor, ihre Gegensätzlichkeit und damit die in ihnen eingeschlossenen Klangcharaktere schärfer ausbildend. Die Flöten verfeinern und individualisieren Klang und Laufwerk, Oboen und Fagotte verlieren die Rauheit der Marschinstrumente, gewinnen an Beweglichkeit und Lieblichkeit des Tones. Zuletzt, fast am Abschluß dieses großen Erwachens der Instrumentalzungen erscheint gegen Ende des 19. Jahrhunderts das vollkommenste Instrument der Bläserfamilie: die Klarinette, beseelt singend fast wie die Violine, an Geläufigkeit und Innigkeit des Tones wetteifernd mit ihr: das Gegenbild des idealen Streichinstrumentes, nicht ganz gleich ihm unmittelbar der reinen seelischen Mitteilung zugänglich, dafür das Verklärte, Unirdische des Bläsertones um so zarter bewahrend.

Dieses alles fügt sich nun zur Einheit: kein notdürftiger Ersatz der Menschenstimme, auch nicht ihr dienstbarer Begleiter. Eine Welt für sich, tief wirkenden Gesetzen untertan, dem Bedürfnis nach neuer, bisher unerhörter Art klanglicher Gestaltung entsprungen. Weit entfernt bleibt die Menschenstimme, in einer anderen, sinnlich schönen, aber

gebundeneren Welt. Diese hier dagegen ist frei, frei dem Spiel, frei der schweifenden Phantasie, frei dem ins Unermeßliche bauenden, das Begriffliche überspringenden Gedanken, frei dem innerlichst drängenden, Geheimnis durch Geheimnis lösenden, zum Bewußtsein strebenden Gefühl. Diese ungreifbare und doch sinnlich tief erregende Welt der Klänge stellt sich dar in jenem Bilde der wortlosen Tönen stumm lauschenden Masse, im Bilde des Sinfoniekonzertes. Wie aber formt sich das Wortlose, woher gewinnt es Kraft der Mitteilung?

Der Wille zur Sinfonie bedeutet Wille zum Instrumentalen. Er erwacht gleich dem Willen zur Oper und zum Oratorium in der Zeit, in der das vokal gerichtete Musikempfinden des Mittelalters anfängt, sich in das instrumentale Empfinden der Neuzeit umzuwandeln. Er läßt sich aber nicht wie Oper und Oratorium und die älteren Gattungen der Messe, Passion, Kantate zu einer Verschmelzung vokalen und instrumentalen Empfindens bestimmen. Er strebt nach Ausschaltung aller vokalen, nach Sammlung und Steigerung aller instrumentalen Kräfte. Die Geschichte dieser Zusammenfassung des instrumentalen Ausdrucksvermögens ist die Geschichte der musikalischen Neuzeit und zugleich der Sinfonie.

Das Erwachen des Willens zum Instrumentalen war Erwachen des Willens zur Idee in der Musik. Diese Idee kann primitiver Art sein, sie kann die Vorstellung nur eines Volkstanzes bedeuten. Sie fordert trotzdem Fähigkeit zur Erfassung der Musik aus der Sprache lediglich musikeigener Mittel, zur Umsetzung dieser Sprache in mehr oder minder abstrakte Vorstellung. Sie setzt beim schaffenden Künstler ein Ausdrucks-, beim mitschaffenden Hörer ein Empfängnisvermögen voraus, das der begrifflichen Stütze nicht mehr bedarf. Sie will Übermittlung außerbegrifflicher Vorstellungen lediglich durch Auswirkung klangsinnlicher Reize. Das Verlangen nach einer solchen außerbegrifflichen Sprache,

das Streben nach einer Verständigung, die der Logik und der Vorstellungszone der gemeinen Sprache entrückt ist, bildet den eigentümlichen Grundzug der Instrumentalmusik und damit den Urtrieb zur Sinfonie. Aus diesem Trieb spricht der schöpferische Wille eines neuen Zeitalters, spricht die Ahnung einer begrifflich unfaßbaren Welt. Sie im Gleichnis des Klanges faßbar zu machen, das Unsagbare zu sagen in einer Gestaltung, die der Vermittlung des Begriffs nicht bedarf, auch nicht, wie die Vokalmusik, der Anlehnung an ihn — das ist Sinn und Wille des instrumentalen Stiles überhaupt.

Ihm bieten sich verschiedene Betätigungsmöglichkeiten. Zunächst die unbegleitete Solomusik. Sie versucht, das Sprachvermögen des einzelnen Instrumentes aufs höchste zu entwickeln. Dann die begleitete Solomusik. Sie gesellt dem konzertierenden Instrument eine Gruppe von untergeordneten als belebenden und steigernden Gegensatz. Weiter die Kammermusik als Vereinigung mehrerer gleichberechtigt konzertierender Instrumente. Zuletzt die sinfonische Musik, die den solistischen konzertierenden Trieb mehr und mehr zurückdrängt und dafür auf eine großgefaßte Gegenüberstellung und Vereinigung der Gruppen zielt. Diese verschiedenen Gattungen bilden sich erst allmählich heran, entsprechend dem Wachstum und der Kräftigung des instrumentalen Vorstellungsvermögens. Die Solo- und begleitete Solomusik gelangt am frühesten zur Selbständigkeit. Die konzertierende Ensemblemusik folgt. Erst als der konzertierende Spieltrieb Musiker und Hörer zur Darstellung und Erfassung der instrumentalen Sprache auch in ihren feineren Ausdruckswerten herangebildet hat, ist die Voraussetzung gegeben für die Entfaltung des sinfonischen Stiles.

Dieser Entwicklungsstand war erreicht ungefähr um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Er schloß in sich die im Gegensatz zu ursprünglich einsätzigen bereits dreisätzige, also

auf Ausbreitung kontrastierender Stimmungen bedachtnehmende Struktur der Form. Die orchestrale Zusammensetzung zielt auf Überwindung des solistischen Elementes durch das sinfonische. Im einzelnen freilich bleibt der konzertierende Spieltrieb noch maßgebend, er dient jetzt als Wegbahner für die sinfonischen Ausdrucksmöglichkeiten. Namentlich die südwestdeutsche, um Mannheim sich gruppierende Sinfonikerschule schreitet auf dieser Bahn der sinfonischen Ausdrucksbildung voran. Die gleichzeitig schaffende Wiener Schule und in Norddeutschland Philipp Emanuel Bach erstreben Bereicherung der orchestralen Darstellung durch Einbeziehung solistischer Wirkungen. Die Werke dieser Frühsinfoniker tragen noch durchweg experimentellen Charakter. Sie tasten und fördern einzelnes, ohne zu einem klar erschauten Bilde der Gattung zu gelangen. Die erste Zusammenfassung aller bis dahin geförderten sinfonischen Stilelemente und damit die in großem Maßstabe angewandte Hinausführung des sinfonischen Stiles über das Bereich der Spielmusik schafft Joseph Haydn. Im Laufe eines langen, fruchtbaren Lebens gelingt ihm die Schaffung eines sinfonischen Typus, der zum erstenmal die Allgemeinbedeutung dieser Formgattung ausspricht, sie den anderen großen Formgattungen der Musik an Bedeutung gleichstellt und dadurch zur Grundlage der gesamten folgenden Produktion wird.

Die Bedeutung von Haydns sinfonischem Typus beschränkt sich nicht auf Errungenschaften formaler und struktureller Art. Durch ihn wird der bis dahin auf bescheidene Kräfte angewiesenen Instrumentalmusik ein hochentwickelter orchestraler Organismus zur Verfügung gestellt. Er erweist sich fähig, Gefühlsreihen anzuregen, die an Bewegungskraft und sinnlichem Anreiz denen anderer großer Gattungen: der Oper, der Messe, dem Oratorium gleichkommen, sie aber dadurch übertreffen, daß sie nicht an ein bestimmtes, von äußeren Bedingungen abhängiges Vorstel-

lungsgebiet gebunden bleiben. Die Unbeschränktheit des sinfonischen Ausdrucksgebietes, seine Losgelöstheit von Begriffsfesseln, die Möglichkeit, Regungen geheimster Art frei ausströmen zu lassen, mußten es in dem Augenblick zum wichtigsten Betätigungsfelde aller schöpferischen Geister machen, wo ein Chaos neuer Ideen die Welt durchflutete. Die große Geistesbewegung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzte, in unaufhaltsamer Steigerung weiter führte zur französischen Revolution und dann zu den durch sie bewirkten Umwälzungen konnte in keiner anderen musikalischen Formgattung so unmittelbaren Ausklang finden wie in der Sinfonie. Die demokratische Organisation des Sinfonieorchesters, der Verzicht aller Instrumente auf Einzelgeltung zugunsten einer Gemeinsamkeitswirkung entsprach äußerlich dem Gattungsideal, dem die Sinfonie zustrebte. Sie war der große Tummelplatz des Geistes, den sich die neue Zeit in der Musik geschaffen hatte, bestimmt, alle zur Teilnahme heranzuziehen, denen die kirchlichen Musikgattungen kein Genügen, die Oper keine ernsthafte Ausfüllung gaben und denen die solistische und konzertierende Instrumentalmusik ein noch zu eng abgestecktes Betätigungsfeld boten.

Es ist kein Zufall, daß das 18. Jahrhundert sich in der Musik die sinfonische Gattung schuf, und daß bei dem großen Menschheitserwachen am Ausgang des Jahrhunderts gerade diese Gattung über die ersten Entwicklungsstadien hinaus war, sich der Aufnahme weittragender Ideen, der Aussprache höchststrebender Geistesregungen fähig erwies. Die Haydnsche Sinfonie schöpfte diese ideale Bestimmung der Gattung noch nicht aus. Nicht nur weil der sinfonische Organismus, den Haydn vorfand, noch nicht zu voller Höhe entwickelt war, sondern auch weil die Reibung an der Umwelt — für Haydn die vorrevolutionäre Aristokratenwelt — nicht kräftig genug war, um zur Entfaltung aller sinfonischen Möglichkeiten zu treiben. Wie stark das Bewußtsein einer anderen Umwelt auf den alternden Haydn

eingewirkt hat, zeigen seine Londoner Sinfonien. Angeregt durch die hier gebotene breite Wirkungsfläche reckt er sich plötzlich gewaltig, nicht nur in den äußerlichen Maaßen der Form, auch in der geistigen Konzeption der Werke. Hier sprach er zu einem Publikum, zu einer Öffentlichkeit, die sich im Hören des Händelschen Oratoriums herangebildet hatte. Dieses Bewußtsein ließ ihn tiefer Atem holen, gab seiner Rede einen stärkeren Schwung und machtvolleren Tonfall als daheim, wo solcher Öffentlichkeitsbegriff noch fremd und die Hörerschaft ein abgeschlossener Liebhaberkreis war. Ob Haydn bei schon früherer Verpflanzung in eine anders geartete Umgebung der Sinfonie noch weiter gefaßte Ziele gesteckt hätte? Die Sinfonie, die er schließlich zu solcher Höhe führte, wie in den Londoner Werken, war das Arbeitsergebnis seines eigenen langen Lebens. Sie bedurfte eines solchen Arbeitsaufwandes zunächst noch in engbegrenztem Kreise, um organisch zu erstarken, und dieser Kreis allein war es, der die erforderlichen Kräftequellen bot. Haydn selbst war wohl das erste wahrhaft schöpferische Genie, das sich der Sinfonie zuwandte, eine reiche, kühnen Neuerungen zugetane, Anregungen begierig aufgreifende Musikernatur von unerschöpflicher Fruchtbarkeit. Aber seiner Persönlichkeit fehlte jener überströmende Menschheitsdrang, der erst den sinfonischen Organismus zur vollen Bedeutung auszuweiten vermochte. Haydns kulturelle Tat war, die Sinfonie überhaupt als Kunstgattung großen Stils erwiesen und damit den ersten absolut zu wertenden Sinfonietypus aufgestellt zu haben. Er war der Finder. Vollender zu sein war einem anderen bestimmt, einem, der der Genialität des Musikers Haydn die höhere Genialität des Menschen gesellte: Ludwig van Beethoven.

In Beethoven erfüllt sich die kulturelle Mission der Sinfonie, wie sie durch die kleineren Meister des 18. Jahrhunderts angebahnt, durch Haydn zum Typus vollendet war. Beethoven stürzt nicht diesen Typus. Er behält ihn

bei und gibt ihm abschließende Bedeutung. Die Voraussetzungen dafür waren bereits vorhanden, harrten nur noch der Erfüllung durch die schöpferische Tat. Beethoven erhob das sinfonische Kunstwerk zum Sammelpunkt aller Lebenskräfte der Mit- und Nachwelt, wie er in solcher Reinheit und geistigen Hochstimmung noch nie erlebt worden war. Das Überbegriffliche der Instrumentalsprache wurde zu einer Höhe und Freiheit der Anschauung entwickelt, die an das Übersinnliche grenzt. Alles, was an Lebensmöglichkeiten in der Sinfonie lag, was die Begründung ihres Daseins gegeben und die Gesetze ihrer Entwicklung bestimmt hatte, gelangte zu vollendender Entfaltung.

Solche Steigerung konnte nicht überboten werden. Beethoven sprach zu einem Menschheitspublikum, wie es den Vorstellungen des großen idealistischen Aufschwungs seiner Zeit entsprach. Er sprach zu ihm in der gewaltigsten und doch reinsten Sprache, die je eine Kunst sich geschaffen: in der wortlosen Instrumentalmusik. Er sprach zu ihm von der höchsten erreichbaren Stufe der Formgestaltung aus: der Sinfonie. Damit war die kulturelle Mission der Sinfonie in Erfüllung gegangen, war der durch die Meister der konzertierenden Epoche vorbereitete, durch Haydn festgestellte sinfonische Typus zu menschheitumspannender Geltung erhoben. Die Möglichkeit einer Weiterführung hing davon ab, ob mit der Vollendung des Haydn-Beethovenschen Sinfonietypus die Entwicklungsfähigkeit der sinfonischen Gattung überhaupt erschöpft oder ob vielleicht noch die Gewinnung eines wesentlich anders gearteten Typus möglich war, der ebenfalls die Grundlagen der Gattung bewahrte, sie aber nicht auf dem von Beethoven eingeschlagenen Wege zu steigern versuchte, sondern einen neuen, von Beethoven abseits führenden Weg zu finden vermochte.

Dies war in der Tat die Entwicklung, die die Sinfonie nach Beethoven nahm. Sie erfährt eine ähnliche Um- und Weiterbildung wie die Oper. Wenn Richard Wagner die

Geschichte der Sinfonie als mit Beethovens Neunter abgeschlossen ansah und Versuche, Beethoven auf die eine oder andere Art fortzusetzen, geringschätzig abwies, so hatte er mit dem Tiefblick des schöpferischen Genies die nicht zu überbietende Vollendung des Beethovenschen Sinfonietypus richtig erkannt. Er hätte aber ebenso die Entwicklung der Oper mit Mozart für abgeschlossen und weitere Werke dieser Art als überflüssig erklären können. Hier wie dort war ein Gattungstyp zur Erfüllung gelangt, hier wie dort aber waren damit keineswegs alle in der Gattung selbst ruhenden Entfaltungsmöglichkeiten ausgeschöpft. Wie das Musikdrama Wagners im Anschluß an Weber und Marschner als neuer Operntyp neben die Oper Mozarts tritt, sie nicht vollendend, nicht überflügelnd, sondern, aus wesentlich anderen Gestaltungsquellen schöpfend, sie ergänzend, so tritt im Laufe des 19. Jahrhunderts auch ein neuer Sinfonietyp neben die Sinfonie Beethovens, ganz anders geartet als sie, ihr nur durch die Grundbegriffe der Gattung verwandt und eben dadurch ihr gleichberechtigt und ebenbürtig. Diesen neuen Sinfonietypus prägt und schafft Gustav Mahler*).

*) Dieser Aufsatz bildete ursprünglich den Anfang des Kapitels „Der sinfonische Stil“ in dem Buch „Gustav Mahlers Sinfonien“. Er schließt daher mit den jetzt dort beginnenden Sätzen.

JOSQUIN

Zur Vergänglichkeit der Musik

(1922)

Aus fernen Zeiten klingt ein Klagegesang: O mors inevitabilis, mors amara, mors crudelis, Josquin de Prés dum necasti illum nobis abstulisti . . .

Josquin *) — wer ist er uns? Das Lexikon sagt, er sei um 1450 im Hennegau geboren, am 27. August 1521 in Condé als Hausbesitzer und Propst des Domkapitels gestorben. In der Musikgeschichte lernt man seinen Namen in der Folge der großen niederländischen Meister, die Zeitgenossen verehrten ihn als „Fürsten der Musik" und Luther sagt: „Josquin ist der Noten Meister, die haben es müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssen es machen, wie die Noten haben wollen." Und „fein, fröhlich, willig, milde und lieblich" sei seine Musik, „nicht gezwungen noch genötigt, und nicht an die Regel stracks und schnurgleich gebunden, sondern frei wie der Finken Gesang". Der neuzeitliche Historiker setzt hinzu: „In den Kapellen verdrängten Josquins Tonsätze bald alles, was vorher dort gegolten hatte, und in der päpstlichen stand er in solchem Ansehen, daß man eine beliebte Motette sofort zurücklegte, als man erfuhr, nicht Josquin, sondern der nachmals kaum weniger berühmte Adrian Willaert sei ihr Verfasser."

Vierhundert Jahre — und wir stehen vor einer steinernen Grabschrift. Von Josquins Werken ist nur ein Teil, in Sammlungen und historische Werke zerstreut, veröffentlicht, sein Name ist dem Laien fremd, dem Musiker ein Schulbegriff, nur einer kleinen Gruppe wissenschaftlich Interessierter studienhaft gewonnene Anschauung. Nicht Unachtsamkeit oder Vergeßlichkeit hat es dahin gebracht, Wieder-

---

*) Josquins Werke erscheinen soeben in einer Gesamtausgabe. Ihr ist der Text des Grabgesanges entnommen.

belebung wird unmöglich sein, auch wenn alle Werke Josquins leicht zugänglich sind, wenn man versuchen wollte, sie aufzuführen. Er bleibt uns fern wie ein erhabenes Sternbild. Wir sehen einen Glanz und nennen einen Namen, alles andere bleibt Erinnerung an etwas, das wir nicht kennen, niemals kennen werden, vorhanden und doch von einem Zauber für immer verschlossen. Keine Kunst außer der Musik ist ähnlicher Vergänglichkeit des materiellen Seins unterworfen, Architektur, Malerei, Drama, Lyrik, Epos sprechen zu uns durch Jahrtausende, das Werk des Musikers versinkt, nur der Name überstrahlt die Zeiten. Und doch kann dieses Werk nicht tot sein, nicht wirklich vergangen, zerstäubt wie manches aus anderen Künsten, das verdienter Vergessenheit verfiel — dann wüßten wir auch den Namen nicht, dann würde er nicht mehr leuchten für uns. Es ist ein Lebendiges noch vorhanden, ein unzerstörbar Wirkendes, ungreifbar, wie das Flimmern des Lichtes, und doch unleugbar. Wo ist Josquin, wo blieb seine Spur?

Wir lauschen zurück in die Jahrhunderte. Ein Ton klingt auf. Verstehen wir, was er sagt? Was tun jene, die wir schöpferische Musiker nennen? Sie bauen am Klang. Klang als physikalisch akustisches Phänomen ist zu allen Zeiten gleich. Die Zahl der verfügbaren Töne, ihr Farbcharakter, ihre Mischung mag sich im Laufe der Zeiten, namentlich durch die Entwicklung der Instrumentalkunst gesteigert haben. Im wesentlichen aber ist das materielle Wirtschaftsgut der Töne heute noch das nämliche wie vor fünfhundert Jahren. Was damals der abendländischen Musik an Tonwerten bekannt war, ist auch für die Gegenwart noch Grundlage der Klanggestaltung: die Töne im Umfang der Menschenstimme, nach Ganz- und Halbtonentfernungen geordnet. Es ändert sich nicht der Ton, es ändert sich die Art, wie er erfühlt, modelliert wird, es ändert sich die Klangbedeutung.

Klangbedeutung ist das seelisch Essentielle, das, aus begrifflich nicht erkennbaren Quellen fließend, sich am Musiklaut darstellt. Die Quellen ändern sich, der Laut an sich bleibt. Der Einzelton C schwingt durch Jahrhunderte und Jahrtausende, er kommt im Gregorianischen Choral vor und im „Meistersinger"-Vorspiel, im Wohltemperierten Klavier und im Pierrot Lunaire. Aber die Übereinstimmung ist nur scheinbar, in jedem dieser Fälle und in unzähligen anderen dazwischenliegenden ist es ein anderer Klang. Nicht nur durch veränderten Zusammenhang, durch Wechsel formeller und koloristischer Beziehungen. Ich löse diesen einen Klang aus seiner Umgebung, nehme ihn als Einzelerscheinung, nenne ihn nacheinander Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schönberg, ich könnte ihm noch viele andere Namen geben — der Ton bleibt der nämliche der Schwingungszahl nach, aber der Klang ist stets neu, so mannigfaltig in seinen Erscheinungen und Wirkungen, wie die Gestalten derer, die ich nenne. Hier ist ein Rätsel, an dem die chronologisch aufzählende Geschichtswissenschaft ebenso achtlos vorübergeht wie die analytische Formenlehre und die ästhetische Stilkunde. Wie kann etwas gleich bleiben und doch stets anders sein? Was eigentlich ist anders, wie fasse ich es?

Im Klang liegt das Geheimnis des Lebens, die Kraft des leuchtenden Blickes. Der Musiker mag Melodien erfinden, mag Formen bauen, mag in der Satzart, in der kunstvollen Behandlung der Darstellungsmittel Meister sein — Zusammenschluß, Überzeugungswert erhält dies alles erst aus der primären Fähigkeit der Klangerfassung. Alles Gestaltete, formell, technisch, stilistisch Erscheinungshafte der Musik ist äußeres Mittel, die zeugende Klangvision erkennbar zu machen, sie anderen mitzuteilen. Darum sind die großen Epochen der Musikgeschichte grundlegend bezeichnet durch bestimmte Haupttypen der Klangauffassung, die, je nach innerer Bedeutung, einer oder mehreren Generationen

bestimmende Prägung geben. Jene Zeit etwa, die wir in der Musik als klassische Periode bezeichnen, die Zeit Haydns, Mozarts, Beethovens wird in den Werken ihrer Hauptvertreter wie in denen der Vorläufer und Nachfahren gekennzeichnet durch den tonalen Dreiklang. Seine Ausbreitung, Zerlegung, Zusammenfassung bestimmt nicht nur den Bau der einzelnen Themen und Melodien, er ordnet auch das, was man ihre Entwicklung und Durchführung nennt. Der großartige Sonatenbau, die bis auf die Gegenwart wirkende gewaltigste Formschöpfung des 18. Jahrhunderts, ist, auf das schöpferische Prinzip ihrer Anlage betrachtet, nichts als ein Mittel, das Urelement dieser Musik, den Dreiklang, in allen erdenkbaren Formen zu entrollen, zu verschlingen, zu entwirren und dann zusammenfassend zu vereinigen. Beethovens Eroika ist ein Es-dur-Akkord, nicht mehr, nicht weniger. Einzelthemen, formale Architektur, Instrumentaleinkleidung und alles, was sonst in der Partitur sich den Sinnen faßbar darstellt, sind Mittel, die Bedeutung dieses einen Es-dur-Akkordes, wie er Beethoven innerlich aufklang, anschaulich, gefühlsmäßig begreiflich zu machen. Sie mögen im einzelnen noch so genial erscheinen, sie mögen der Spezialforschung und Ästhetik weitestreichende Ausbeute gewähren: das Wesentliche, im tiefsten Sinne Schöpferische der Schöpfung liegt nicht in ihnen. Es liegt in der Kraft, aus der Beethoven hier den Es-dur-Dreiklang hörte. Diese Kraft war sein persönliches Eigentum, die Einstellung des Klanggefühls aber auf das Dreiklangsphänomen als Urtatsache der Klangvorstellung war durch das Zeitalter gegeben.

Jede große geistesgeschichtliche Epoche schafft sich ein solches klangliches Urphänomen. Wir können die Entwicklung des Dreiklanggefühls beobachten vom zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts an, und was sich heute in der Musik vollzieht, ist nichts als die letzte Zerfaserung dieses klanglichen Grundsymbols, das von der Romantik des

19. Jahrhunderts langsam aufgelöst wurde und für die Gegenwart seine bindende, urzeugende Kraft verloren hat. Wie der tonale Dreiklang heut seine beherrschende Geltung einbüßt, so hat es Zeiten gegeben, die ihn nicht kannten. Der Musik Bachs, wie der polyphonen Kunst überhaupt, liegt er fern, selbst da, wo sie sich bereits der Mittel des harmonischen Stiles bedient. Für die polyphone Kunst ist der Einzelton Grundlage des Klanggefühles. Die Technik des Formbaues und der Satzkunst geht zurück auf das Bestreben, die diesem Einzelton eingeschlossene Klangbedeutung organisch zu entfalten. Das berühmte C-dur-Präludium Bachs aus dem Wohltemperierten Klavier ruht nicht, wie irgendein Werk der Klassiker oder Romantiker, auf einer grundlegenden Dreiklangsvorstellung, sondern erblüht aus der visionären Erfassung und Ausgestaltung des einen Klanges C, die grandiose cis-moll-Tripelfuge erwächst aus dem einzigen Klange cis, der durch die umschreibenden Themaschritte zunächst der schöpferischen Eingebung entsprechend beziehungsmäßig charakterisiert wird und im Fugenbau seine klangsymbolische Bedeutung enthüllt. Dies sind nicht willkürlich entnommene Beispiele, die gesamte polyphone Spätkunst des Bachschen Zeitalters zieht ihre Gestaltungsgesetze aus dieser klanglichen Urerscheinung des einzelnen Tones. Die Wucht und Einheitlichkeit, das Elementare, aber auch das grüblerisch Tiefsinnige, Phantastische der Wirkung dieser Kunst ergibt sich aus ihrer inneren Begründung auf das für unsere Begriffe einfachste Klangphänomen, wie andererseits der Grundcharakter leuchtender Klarheit der klassischen Kunst, der Haydn, Mozart, Beethoven ungeachtet individueller Verschiedenheiten gemeinsam ist, bedingt wird durch den tonalen Dreiklang als durchgehender Klangbasis ihrer Musik, und wie das Mystische, Träumerische, Exaltierte, subjektiv Leidenschaftliche der Romantik der Verwirrung und Entkräftung des Dreiklanggefühls entspricht.

Unser gesamtes Verhältnis zur Musik wird bestimmt durch die Fähigkeit der Erfassung des ihr zugrundeliegenden Klanggefühles, der Erspürung und inneren Aneignung ihres klanglichen Urtypus. Formanalyse, Ästhetik, Geschichte können erklären, nicht begreiflich machen, dem Gefühl offenbart sich das Gefühl nur durch intuitive Erkenntnis der Symbolwerte. Dieser Erkenntnis aber sind Grenzen gezogen. Was die Musiker gestaltet haben, ist zu allen Zeiten trotz tiefgreifender Verschiedenheiten der kulturellen Anschauungsarten das gleiche gewesen, ebenso wie die Leidenschaften, Freuden und Schmerzen der Menschen stets die gleichen gewesen sind. Wechselnd dagegen sind die zeitgeschichtlich bedingten Gesichtspunkte, aus denen dieses Menschliche erfaßt wurde, wechselnd daher die klanglichen Grundsymbole, aus deren schöpferischer Gestaltung erst die Kunst des einzelnen erwächst. Es wäre — für uns freilich nur theoretisch — eine Zeit denkbar, der das Klangphänomen des tonalen Dreiklanges gefühlsmäßig nicht faßbar ist. Für diese Zeit würde die Eroika, oder die Ouverture zur „Zauberflöte", oder die „Schöpfung" günstigenfalls kulturhistorisches Interesse haben, lebendige Gefühlswirkung würde ihnen versagt bleiben. Es ist schwer, sich dies heute für eine zukünftige Zeit vorzustellen, denkt man aber die genannten Werke im 15. Jahrhundert aufgeführt, so erkennt man den Abstand. Man darf wohl annehmen, daß die genialsten Musiker des Mittelalters einer Sinfonie von Beethoven mit kaum geringerer Fremdheit gegenüberstehen würden, als wir einer in ihren klanglichen Grundbedingungen uns unfaßbaren exotischen Musik. Man kann auch diese auf ihre Gesetzlichkeit untersuchen und begreifen lernen. Sie wahrhaft zu erfühlen wird nicht gelingen, weil ihr klangliches Grundsymbol unzugänglich bleibt.

Gewiß ist das menschliche Aneignungsvermögen nach rückwärts eher dehnbar als nach vorwärts. Elemente der Vererbung sprechen mit, Wissenschaft und ernsthafte Er-

ziehung können manche nur der Bequemlichkeit und Vergeßlichkeit zuzuschreibenden Mängel ausgleichen. Oft finden wir in verschollenen Werken uns selbst in neuer Erscheinung wieder, die Entdeckung Bachs und seiner Vorgänger bis Schütz, die Auffrischung des alten Liederschatzes im 19. Jahrhundert zeigt, daß zeitliches Übersehen in vielen Fällen kein endgültiges Urteil bedeutet. Dann gewinnen die alten Symbole neue Kraft, und zuweilen — das Beispiel Bachs beweist es — bedarf es erst langer Arbeit, um das intuitiv erfühlte Symbol mit Bewußtsein zu erfassen. Anders ist es, wenn dieses Bewußtsein vorangeht und das Gefühl nicht folgen kann. Dann erkennen wir jenseits von uns eine Welt, ruhend in sich, bewegt von Gesetzen eigener Kraft, ein schönes, erhabenes Menschenwerk, das wir bewundern, weil wir wissen, daß der Geist es gebaut hat. Aber wir können nicht hinüber. Es fehlt die Brücke, es fehlt — der Klang, der uns ihr verbindet, es fehlt der Schlüssel des Klangsymbols, aus dem der Zauberspruch des Genies diese Welt erweckt hat.

Eine solche Welt ist Josquin, der historische Erfüller der niederländischen Kunst, in deren Rahmen er steht, wie Mozart in der Oper des 18. Jahrhunderts. Ein Zug weltlicher Sinnenfreude geht durch seine Kunst, deren europäische Geltung erst nachließ, als ein härterer Geschmack an der Verwendung weltlicher Liedmelodien zu kirchlichen Werken Anstoß nahm, als man die Nötigung empfand, die üppig aufblühende, klangreiche Vielstimmigkeit des vokalen Satzes einzudämmen, als die farben- und spielfrohe Formenfreude des späten Mittelalters sich in die strengen, reinen Linien der Frührenaissance zusammenzog. Josquin ist noch eine Barockerscheinung der Gotik, von der aus die Linie der Geschichte weiterleitet zu den beiden großen Musikern der Renaissance: Orlando Lasso, dem letzten niederländischen Meister und seinem italienischen Widerspiel Palestrina. Wie die weltliche Herrschaft der Kirche von hier abbröckelt,

wie sie, gezwungen durch die Kämpfe der Reformation, ihr Ziel immer mehr auf die Beherrschung der Geister, auf Festigung mehr des Autoritäts- als des Machtgedankens richtet, so nimmt auch die Musik von hier aus neue Wege. Josquin hat noch den Zusammenklang gekannt von Welt und Kirche, die nicht Gegensätze, sondern ineinander lebende Ergänzungen waren. Er starb als Hausbesitzer und Kapitelprobst. Solcher Doppelklang ist uns fremd geworden, wir können dies alles sehen und erkennen, wir können es bewundern, es fühlend zu verstehen liegt außer unserer Macht. Das zeugende Klangsymbol jener Zeit ist uns nicht mehr sinnlich gegenwärtig, es liegt noch weit vor der bestimmten Erfassung des Einzelklanges als Gestaltungskeim. Für uns ist es lediglich Untergrund, aus dem der Klang neuzeitlichen Musikgefühles erwuchs. Aber außerhalb unseres zeitgebundenen Fühlens lebt es weiter in dem stillen Glanz der eigenen Herrlichkeit, der Vollendung, des Einmaligen. Die Werke sind vergangen, aber der Name leuchtet durch die Zeit, wie der des antiken Helden, aus dessen Taten der Mythos erwächst.

KLANG UND EROS

Brief in die Ferne

(1922)

I.

Mein lieber Freund —

Ich kenne Ihren Namen nicht, weiß nicht, wo Sie wohnen, aber ich habe den Glauben, daß Sie irgendwo vorhanden sind, und in mir ist der Wunsch, gerade die nachfolgenden Worte in eine unbekannte und doch vertraute Ferne zu richten. Das Nahe erscheint mir zuweilen so verwirrt, daß es kaum möglich wäre, darüber zu sprechen, ohne in meine Rede einen feindlichen Ton zu bringen. Aber ich mag diesen Ton jetzt nicht hören, er paßt nicht zu dem, was ich sagen will. Wenn die Menschen sich wegen politischer oder wirtschaftlicher Meinungsverschiedenheiten die Köpfe zerschlagen, so ist dies zwar töricht, aber man kann begreifen, daß sie aus Ratlosigkeit auf solche Mittel verfallen. Wenn sie in der Kunst das gleiche tun, so fällt auch diese Erklärung fort. Die Kunst ist und kann immer nur, auch wo sie an Dunkelstes rührt, Löserin, Freudenbringerin, Göttin sein, und ich kenne kein Gebot, das höher wäre als dieses: uns solcher Bestimmung der Kunst stets bewußt zu sein. Aber viele Menschen um uns herum wollen es anders. Sie haben Prinzipien, sie haben Moral, sie fragen den Baum, nach welchen Grundsätzen er gewachen ist, sie fragen die Blüte nach der Gesinnung ihres Duftes. Ich will nicht leugnen, daß man alle Naturerscheinungen unter die Regel einer Wertordnung stellen kann, daß es taube Früchte, Giftblumen und schädliche Insekten gibt. Aber sind diese Maßstäbe wirklich die endgültigen, letzten? Was gewinnen wir mit alledem? Im Grunde nicht viel mehr, als eine ethisch verbrämte Nützlichkeitslehre zu persönlichem Gebrauch. Das Zweckmäßige

nennen wir gut, das uns Schädliche ist schlecht, und so werten wir die Schöpfung durch.

Das mag allzu relativ klingen, aber alle diese Begriffe schwanken irgendwo ein wenig. Ich kann deswegen für den Kampf um Überzeugungen religiöser oder künstlerischer Art, wenn er mit Gift und Dolch geführt wird, keine moralische Anerkennung aufbringen, und ein Glaubensstreiter, der sich solcher Mittel bedient, erscheint mir nur als bösartiger Hanswurst seiner eigenen Einbildungskraft. Aber nicht darüber wollen wir sprechen, ich berühre es nur, um zu sagen, wie unwichtig es mir ist, sei es nun töricht oder weise. Lassen Sie uns jetzt dies alles vergessen, lassen Sie uns träumen. Wir wollen uns einbilden, wir seien eben erst auf diese Welt gekommen, oder auch, wir hätten einen neuen Stern gefunden, lebten frei von all jenen Bildern des Tages und dem, was sie an Häßlichem in uns selbst wecken. Fort damit. Und nun, mein lieber Freund, lassen Sie uns voll und rein genießen, was die Sinne bieten — lassen Sie uns Musik hören.

*

Von fernher klingt der Gesang einer Frauenstimme. Ein seltsamer, schwerer Duft strömt aus ihr. Was ist das? Der Reiz der Melodie kann es nicht sein, wenn ich sie für mich wiederhole, ist der eigentümliche Zauber entwichen. Auch der Klang als physikalisches Phänomen erklärt die Wirkung nicht, denn die nachspielende Violine gibt sofort einen veränderten Eindruck. Es muß etwas anderes sein, etwas, dem gegenüber die akustische Klangerscheinung und das ästhetische Wohlgefallen an der Melodie nebengeordnete Begleitwirkungen sind. Mir scheint, es ist die Stimme an sich, nicht als Klang, nicht als Interpretin des melodischen Gedankens, sondern als Menschenlaut, als weich vibrierende, schwellende, entfliehende und wieder nahende, unsichtbare und doch fast körperlich fühl-

bare Schwingung der Seele, mitgeteilt durch wort- und begrifflose Sinnessprache. Aber ist es nur der Menschenlaut schlechthin, der uns so seltsam trifft? Dort singt eine Knabenstimme das gleiche. Wie überraschend anders tönt es. Das Zitternde wird klar und fest, das Warme wird kühl, das Mysteriöse eindeutig. Es ist, wie wenn ich das Kaleidoskop drehe und aus gleichen Splittern ein völlig verändertes Bild entsteht. Ich glaube den Grund des Wechsels zu wissen: jener erste Klang war der des Weibes, der zweite der des unreifen Kindes.

Haben Sie schon ernstlich über die Natur des Klanges nachgedacht? Es wird vielerlei gesprochen über Vokal- und Instrumentalmusik, über Orchesterbehandlung. Wir erfahren, daß die Verschiedenheit der Klänge hervorgerufen wird durch die mitschwingenden Obertöne, man vergleicht die Klänge den Farben, spricht von üppiger, rauschhafter, sinnlicher, herber Instrumentation. Dies sind die Wirkungseindrücke, ich aber möchte die Wirkungsursachen wissen. Es genügt mir nicht, zu erfahren, daß sich der Unterschied zwischen dem Klang der Violine und der Trompete hauptsächlich aus der Verschiedenheit ihrer Obertöne ergibt. Warum empfinde ich diesen Unterschied, warum stellt er sich mir nicht nur dar als akustische Beobachtung, vielmehr, ehe ich noch etwas von jenen physikalischen Gesetzen weiß, als unmittelbar wirkende Gefühlsbewegung? Und warum ist der instrumentale Ton, gleichviel welcher Art, etwas so grundanderes als der gesungene? Wir fühlen zwischen beiden eine unüberschreitbare Grenze, wir wissen, jene alten Musiker, die vorwiegend für die Singstimme schrieben, jene großen Epochen der Musikgeschichte, die ganz beherrscht wurden von der Vokalliteratur — sie hatten nicht nur andere koloristische, formale, technische Ausdrucksbedürfnisse als wir Instrumentalmenschen, sie schufen nicht nur aus uns fremden soziologischen Bedingtheiten. Hinter diesem allen stand, treibend und urbestimmend, eine noch unerkannte, in

ihrer Bedeutung bisher kaum erahnte Macht. Ich nenne sie den musikalischen Eros.

Wir kommen hier auf ein weites Gebiet, und es wird unmöglich sein, es in einem zu umschreiben. Selbst wenn dies gelänge, so weiß ich wohl, daß damit nur eine Teilantwort gegeben wäre für alle Fragen, die plötzlich aufschießen. Aber es kommt nicht darauf an, endgültige Lösungen zu formulieren. Es kommt nur darauf an, die Bedeutung des Eros für die Musik, für ihre Formung, für ihr Werden, für ihre Wirkung und ihre Macht überhaupt einmal zu sehen, sich bewußt zu werden, daß dieser Eros eine der Urkräfte musikalischer Kunst ist und daß sein Einfluß, weit hinaus über alles stofflich Erotische etwa der Operntexte oder der Vokallyrik, in unerschöpflicher Wandlung alles Klanggeschaffene durchdringt und jene Wirkungen wachruft.

Ich erwähnte das Beispiel der singenden Frauenstimme. Warum kann die nachspielende Violine nie den gleichen Eindruck erzielen? Hat sie nicht das nämliche beseelte Vibrato, den nämlichen Schmelz des Tones? Zieht sie nicht die nämlichen Klanglinien? Vermag sie nicht besser als die ungelenke, gläserne Knabenstimme jeder Ausdrucksschwingung und -biegung der Vorsängerin zu folgen? Das Fehlen des Wortes erklärt den Unterschied nicht, denn er bleibt, auch wenn die Stimme auf das Wort verzichtet und sich mit dem klingenden begrifflosen Laut begnügt. Was also ist es? Hier klingt das Geschlecht, wir sind in der unmittelbaren Wirkungssphäre des menschlichen Eros. Beim Violinklang ist alles scheinbar ebenso, aber wir sind dieser unmittelbaren Sphäre entrückt, sie erscheint uns nur im Spiegelbild, das wir bewußt als Täuschung erkennen.

Wie dieser Eros sich wandelt, wie er mit den Zeiten wechselt, mit den Generationen in unerschöpflichen Bildungen neu blüht und reift, so wandelt sich das Klangempfinden. Denn Klang ist hörbar gewordene Sinnlich-

keit, Sinneshaftigkeit höchster Art, alle Sinne aber weckt und löst der zeugende Gott.

Werden Sie mich nicht mißverstehen, werden Sie mir nicht unterstellen wollen, ich hörte aus der Frauenstimme nur das Geschlecht im profanen Sinne? Begreifen Sie, daß ich mit dem Gegensatz von unmittelbarer Wirkungssphäre des Eros und als bewußter Täuschung empfundenem Spiegelbild nichts anderes meine als den Kontrast elementarer Sinnesregungen und unrealer Phantasiespiele? Der Eros, an den ich hier denke, ist nicht der des Sexualtriebes, es ist der große Gott des Sinnenlebens überhaupt, dessen Macht sich auf Gebiete erstreckt, wo prüde Nüchternheit ihn nie vermuten würde. Oder meinen Sie nicht, daß die erhabensten Schöpfungen des Menschengeistes, die Religionen, tief verwurzelt sind im Gebiet des Eros, Versuche, ihn zu zwingen, seine Kraft zu höchster Großartigkeit zu gestalten? Ist diese Kraft nicht auch ein Teil der Figur des Gekreuzigten, wie ihn das zu brünstiger Askese umgewandte Schwärmertum des Mittelalters sah, lebt nicht im Marienkult, ja auch im protestantischen Pietismus ein erotischer Rausch? Ich möchte aber über diese Zeichen hinweg auf ein weit überzeugenderes Merkmal stark erotischen Empfindens vergangener Jahrhunderte deuten: auf ihren Gesang. Oder bezweifeln Sie, daß die Menschen jener Zeit fähig gewesen wären, Instrumente aller Arten zu bauen gleich uns, wenn sie ihrer bedurft hätten? Fehlt es uns an Zeugnissen ihres Erfindungstriebes, vor dessen Phantasiekraft wir staunen müssen? Haben wir zudem nicht auch sehr kunstvoll konstruierte Instrumente von mannigfaltiger Organik aus ihrer Hand? Aber sie blieben von unter- oder nebengeordneter Bedeutung, sie waren Diener der Stimme, geschaffen, diese zu schmücken, nicht aber mit ihrem Reiz in Wettbewerb zu treten. Der Strom von Mensch zu Mensch, der unmittelbare Zauber des Lebendigen, die Blutwärme des Klanges war diesen Seelen Grund-

bedingung der künstlerischen Begeisterung. Sähen sie unser Orchester mit seinen hundertfältigen Instrumentalzungen, sie würden erschrecken über diese Verarmung gegenüber ihrem Menschenchor, über diese Entsinnlichung der Sinnenfreude, über diese Unnatur dessen, was wir Kunst nennen. Was ist denn das stofflich üppigste Bühnenwerk unserer Tage gegen die elementare Sinnengewalt eines mittelalterlichen Te deum laudamus? Reden wir uns auch nicht ein, der Eros der alten Gesangsmusik sei etwas Unbewußtes gewesen. Jene Menschen wußten recht wohl, warum sie da, wo sie die Askese betonen wollten, an Stelle der Frauen- die Knabenstimmen nahmen, und das Kastratentum gehört nicht nur zur Kunst-, sondern ebenso zur Sittengeschichte des Barock und Rokoko.

Was ist aber nun mit dem Instrument? Ist es nichts als die im wahren Sinne degenerierte Stimme, das von einer entkräfteten Zeit erfundene Surrogat des natürlichen geschlechtlichen Sinnenlautes?

Als Antwort eine Gegenfrage: ist etwa die Ölmalerei nichts als entkörperte Plastik? Wie sich hier die greifbare Erscheinung scheinbar löst und aus dieser Lösung Reize und Vorstellungen bisher ungeahnter Art erwachsen, so lebt auch das Geschlecht der Menschenstimme weiter im Instrumentalklang, unkörperlich, der realen Naturkraft entbunden, und gerade aus dieser scheinbaren Entäußerung einen neuen Eros des Klanges schaffend. Es ist ein Schritt von kaum faßbarer Bedeutung. Wir sehen die Übergänge, vielmehr: wir sehen auch diese kaum, so unmerklich wächst eines aus dem anderen. Aber so organisch die Wandlung sich vollzieht, plötzlich stehen zwei Welten einander gegenüber, so verschieden gebaut, von so unvereinbaren Gesetzen in ihrem Lauf bestimmt, daß die Bewohner der einen die Sprache der anderen nur noch dem Laut, nicht mehr dem Gefühlssinn nach verstehen. Wie könnte dies auch sein, da hier ein die ganze Seele fassender und füllender Urtrieb

der Natur zu neuer Formung herangewachsen ist! Wir sehen das Ringen um das Instrument, sehen, wie es anfangs, als Schmuck der Stimme, viel mehr nach der künstlichen als nach der naturhaften Seite entwickelt wird. Das vollkommenste Instrument ist das einfachste, letzte: die Violine. In ihr erst ist die wettbewerbsfähige Rivalin der Stimme entstanden, zu ihr und ihrer schnell dem Chor nachgebildeten Familie flüchtet nun die Klangphantasie, die vom naturalistischen Eros der Menschenstimmen hinweg dem illusionistischen Eros des singenden Instrumentes zustrebt.

Das wiederum ist wichtig: dieses Instrument singt noch. Es hat nicht mehr den Naturlaut der Stimme, aber es strebt ihren Wirkungen nach, es täuscht sie vor. Der Eros dieser Zeit der aufblühenden Streichermusik mag die süße Sinnlichkeit des Klanges nicht entbehren, er will ihr nur den unmittelbaren Zusammenhang mit der Realität nehmen. Man kann in diesem Wechsel vom natürlichen zum nachgeahmten Gesangston ebenso das Zeichen reizsteigernder Dekadenz wie verfeinerter Geistigkeit des Klangempfindens sehen. Richtiger ist es wohl, auf Wertungen solcher Art zu verzichten — müßten wir nicht sonst das Aufblühen der Musik überhaupt als Verfallssymptom erkennen? Was hier vorliegt, ist Wandlung des erotischen Empfindens durch Aufdeckung und allmähliche Zugänglichmachung neuer Sinnesgebiete. Der Gesangston war in Klang umgesetzter Naturlaut des Leibes, erzeugt durch den von Luft durchströmten körperlichen Mechanismus der Stimmbänder. Der Violinton entsteht auf künstlichere Weise. An Stelle des Atemzuges tritt der Bogenstrich, an Stelle des Stimmbandes die Darmsaite, die Tonerzeugung aber bewirkt der aufgesetzte, die sinnliche Emotion aus dem Körper auf die Saite übertragende Finger. Es ist ein ganz anderer Mitteilungsprozeß als beim Singen, es ist ein ganz anderes, neues Sinnesorgan, das sich hier äußert. Diese Kunst des Streichinstrumentes empfängt die Gesetze ihrer Klangbildung und demnach auch ihres

Gefühlsaublaufes von bisher unbekannten psycho-physischen Erregungskräften, die mit der Stimme keine Verbindung finden konnten: der Violinton ist schwingender Nerv.

Das Bewußtwerden der Nervempfindung, ihre künstlerische Formung ist ein wichtiger Schritt zur Neuerfassung des Gefühlslebens aus veränderten Sinneseinstellungen. Das sensualistische Klangbedürfnis aber begnügt sich nicht damit. Lange bevor — um die Wende des 17. Jahrhunderts — das vollkommene, von keiner Zukunft übertreffbare Streichinstrument seine endgültige Gestalt erhielt, hatte man bereits Klangorganismen wesentlich anderer Art gekannt: die Blasinstrumente. Sie sind dem Prinzip der Tonerzeugung nach dem Streichinstrument entgegengesetzt. Bei diesem ist die Tonquelle selbst, ähnlich wie beim Gesang, dem körperlichen Organ verblieben, der Finger als unmittelbarer Nervfunktionär bestimmt Charakter und Qualität des Tones, der bewegende Atemzug des Bogens ist mechanisches Hilfsmittel, künstliche Verlängerung des rechten Armes, vom Körper zwar geleitet, aber ihm nicht mehr direkt angehörend. Umgekehrt ist es bei den Blasinstrumenten. Hier ist die Tonquelle ein lebloser Mechanismus, der tonweckende Antrieb dagegen der unmittelbare menschliche Atemzug. Man könnte sagen, daß in diesen beiden instrumentalen Grundgattungen die Menschenstimme sich aufteilt: beim Streichinstrument ist die Tonerzeugung unmittelbare leibliche Funktion entsprechend dem körperlichen Apparat der Stimmbänder, während die bewegende Kraft auf mechanischem Umwege gewonnen wird, beim Blasinstrument wird der Apparat mechanisiert, aber der Atem bleibt lebendig. In beiden Fällen ist eine Distanzierung eingetreten, in beiden Fällen bleibt zugleich der unmittelbare Kontakt zur Hälfte gewahrt. Einen dritten Fall aber gibt es, in dem dieser Kontakt völlig unterbrochen ist: beim Tasteninstrument. Als solches gelten uns zunächst nicht die Vorfahren unseres heutigen Klaviers. Bei ihnen war, nicht im

gleichen Maße wie bei der Violine, aber doch in ähnlicher Art der niederdrückende Finger Nervorgan, das die Beschaffenheit des Tones wesentlich beeinflußte. Auch heute noch ist das Klavier in seiner ewig unabgeschlossenen Entwicklung, seiner eigentümlichen Mischung von kunstreichstem Mechanismus und wandelbarster Subjektivität des Ausdrucksvermögens ein problematisches Instrument, der äußeren Struktur nach Tasten-, dem ideellen Charakter nach aber weit eher Saiteninstrument. Das eigentlich reine, das Prinzip der Gattung in absoluter Strenge darstellende Tasteninstrument ist die Orgel. Hier ist der schärfste Gegensatz zur Stimme. Sowohl Tonquelle als Klangbewegung sind mechanisiert, projiziert in eine tote Konstruktion. Der Spieler ist, äußerlich gesehen, nichts als der Hebel, der diese mechanischen Kräfte ineinander wirken läßt. Da ist kein menschlicher Sinneslaut mehr, kein Stimmklang, kein vibrierender Nerv, kein natürlich schwellender Atemzug. Alles Lebendige ist erstorben, eine unheimlich starre Großartigkeit des Außermenschlichen umfängt uns. Die Brust würde uns zerspringen, wollten wir versuchen, im Bewegungsrhythmus dieser unerschöpflich gespeisten Winde zu atmen, die Kehle würde versagen, wollten wir diesen dröhnenden Elementarstimmen unseren armen Menschenlaut entgegensetzen. Es rollt über uns wie ein Orkan, wir stehen von ferne und beugen uns. Es ist groß, es erschüttert, umfängt, trägt uns hinweg, es ist Musik und doch wieder nicht Musik. Es umflutet uns, aber durchdringt uns nicht, es macht erhaben, aber weder warm noch kalt. Was eigentlich ist geschehen? Eros ist tot, und ein fremder, unerkannter Geist hat seine Züge in dämonisch vergrößernder Spiegelung angenommen. Welche Phantasiekraft, welch grandioser Geistesschwung der Zeiten, die sich solches Instrument zu bauen wußten, die dort in ihren Chorgesängen den lebendigen Eros mit einer Intensität feierten, wie sie uns heut kaum noch vorstellbar ist, und die hier Macht besaßen, ihn

ganz zu verbannen aus seinem eigensten Reich: dem Klang. Die eine sinnlich-unsinnliche Welt der Töne aufbauten aus dem, was er sie gelehrt hatte, ihn seiner menschlichen Kräfte entkleideten und ihn zugleich zum Gott erhoben! Die nun keine Scheu zu tragen brauchten, alles: Menschenstimme im größten Chor, Orgelklang als ihre irdisch unbeschwerte Verklärung und alles, was das instrumentale Zwischenreich an Zungen und Tönen bieten konnte, zusammenzufassen und hieraus die grandiosen Dome und Kathedralen der Musik zu bauen, in denen unten Wärme reichsten Lebens atmet, während die Spitzen weit in den kalten Äther greifen!

II.

Die Orgel klingt auch uns noch, mein lieber Freund, und auch die Sinneskraft der Menschenstimme dringt in uns. Aber es liegt doch eine Welt zwischen uns und jenen Zeiten, die im Ineinanderrauschen dieser Klänge ihren Eros erkannten, wie er sich ihnen am höchsten im sinnenfreudigen, lebensbejahenden, weltumspannenden Christentum darstellte. Wir haben hier nicht Wertvergleiche anzustellen und zu urteilen, wir haben zu betrachten, was geschehen ist. Wenn wir jenes Überkommene genießen, so ist der Genuß doch nicht mehr die naive Freude am selbstverständlich Eigenen, kann es nicht sein. In uns allen sind organische Umschichtungen vor sich gegangen, die den unmittelbaren Zusammenhang mit jener alten Klangwelt, ihre spontane Anerkennung als Vollschwingung unserer Sinne behindern. Erst das ästhetische Bewußtsein vermag diese Distanz auszugleichen. Wo aber stehen nun wir selbst?

Um uns ist die Welt des Instrumentalen, sie ist erblüht aus jenen Anfängen, die noch zusammenfielen mit der stärksten Machtentfaltung des Vokalen. Es gibt viele Menschen, denen die alte Kunst als besonders verehrungswürdig gilt wegen der scheinbaren Sparsamkeit ihrer Reizanwendung,

während die neuere sich angeblich auf Sinnlichkeit und Üppigkeit der Mittel hin zu entwickeln strebt. Ich sehe das Verhältnis anders. Eine Zeit, in der die Menschenstimme, wenn nicht das alleinige, so doch das vorherrschende, allen anderen gegenüber bevorzugte Mittel des Klangausdruckes ist, dokumentiert damit die nämliche, unbefangene, unverhüllte Sinnlichkeit auch in der Musik, wie sie Renaissance, Barock und Rokoko auf allen anderen Gebieten des Lebens und der Kunst zeigen. Eine Zeit aber, die sich vom vokalen dem instrumentalen Ton als innerem Grundklang musikalischen Empfindungsausdruckes zuwendet, zeigt durch die Tatsache dieser Wendung die Metamorphose des Eros zum Denaturalistischen, Symbolischen, Gleichnishaften.

Das Instrument ist ein Gleichnis der Stimme. Ich nannte den Streicherton schwingenden Nerv, den Bläserton schwingenden Atem. Bei beiden ist der Zusammenhang mit dem lebendigen Leibe gewahrt, bei beiden ist er durch einen eingeschalteten Mechanismus der sinnlichen Intensität des Menschenlautes um die Hälfte beraubt. Das war ein Verlust im Hinblick auf die Blutwärme des Klanges und auf seinen geschlechtlichen Reiz, beides geht dem Instrument verloren. Es war ein Gewinn im Hinblick auf die gleichnishafte Deutbarkeit des Klanges, auf seine Befreiung aus der Vorstellungszone menschlich realer Beziehungen und Verknüpfungen, seine Übertragbarkeit in Ausdrucksgebiete des Phantasiespiels der Ideen. Der Instrumentalton ist niemals Leib und kann nie Leib werden. Er ist eine Faser des Lebendigen, eine unkörperliche Luftwelle, und wenn tausend Instrumente ineinanderspielen, so werden sie schwebende Geisterchen bleiben und nie die sinnliche Gegenständlichkeit einer einzigen Menschenstimme erreichen können. Erkennen Sie, warum das moderne Orchester so wachsen, so vielgestaltig werden mußte? Gewiß nicht aus Neuerungssucht, gewiß auch nicht deswegen, weil einer, der die Partitur der „Elektra“ oder des „Liedes von der

Erde" oder des „Schatzgräber" schrieb, mit den Mitteln Mozarts nichts anzufangen gewußt hätte. Es war lediglich der gleiche Grund, aus dem Mozart im „Don Juan" mit den Mitteln Monteverdis nicht auskommen konnte — weil hier Phantasiegebiete betreten wurden, für die jene Mittel, so vollkommen sie ihrem ursprünglichen Zwecke dienten, zu erdhaft, zu gradlinig, zu kompakt waren. Die Macht aber, die solche Phantasiegebiete erschloß, war der Eros, der sich von der Naturerscheinung der Stimme hinweg dem Illusionsspiele des Kunstklanges zuwendet und hier zu immer luftigeren, stofflich unbeschwerteren Gebilden emportreibt. Es ist eine Verwandlung der Sinnenkräfte, sie hängt eng zusammen mit den entscheidenden Grundwandlungen der Menschheitspsyche. Festzustehen scheint mir, daß diese Verwandlung keineswegs eine steigernde Kräftigung, vielmehr dem Wesen nach eine Auflösung des materiell sensualistischen Klangreizes, seine Übertragung in eine spirituelle Sphäre bedeutet.

Ich will hier keine das Thema in Paragraphen auspressende Untersuchung anstellen. Dieses Thema ist in Wahrheit so umfassend und führt in so rätselvolle Tiefen der Menschennatur, daß ich es nur in losen Linien umschreiben kann, um sein Vorhandensein anzudeuten. Was ich über den Klang sage, läßt sich ebenso auf die Farben der Malkunst anwenden. Klang und Farben, Ohr- und Augenwahrnehmung, wie sie oft in unmittelbare Beziehung zueinander gesetzt, ja schon gelegentlich direkt miteinander verbunden wurden, sind als Sinneserscheinungen unmittelbare Erosspiegelungen. So wenig wie wir damit etwa das Prinzip gefunden haben, Musik oder Malerei als Erscheinungswunder zu erklären, so wichtig ist es doch, die mitbestimmende Kraft des Eros für das sinnlich Wahrnehmbare des Kunstwerkes überhaupt anzuerkennen. Jedes Schaffen ist ein Zeugungsakt, nicht nur im bildlichen, übertragenen Sinne, sondern als wirkliche, naturgesetzliche Handlung. Unter-

schätzen wir nicht dieses nackt Naturhafte des künstlerischen Zeugens, je klarer wir uns seiner bewußt werden, um so weniger werden wir Gefahr laufen, uns in abstrakte Theorien über die Einzelfolge der Bewußtseinsvorgänge zu verwirren, die doch schließlich individuell und auch dem Urheber nicht klar durchschaubare Geheimnisse sind. Schaffen und Zeugen sind ein Einziges, Untrennbares, und wie in der Klang- und Farbenvorstellung der Zeiten sich der Erosbegriff dieser Zeiten darstellt, so fließt beim einzelnen Künstler Natur und Kraft seines persönlichen Eros in das Geschaffene über und aus diesem wieder zu uns.

Ist es Ihnen schon aufgefallen, daß jene großen Musiker der Neuzeit, deren Schaffen entweder ausschließlich oder zu beträchtlichem Teil der sinfonischen Form gewidmet ist: Haydn, Beethoven, Bruckner, Mahler — daß sie sämtlich Künstler sind, in derem Leben und deren Schöpfungen der Eros als Kraft der Geschlechtsliebe einen sehr untergeordneten Rang einnimmt oder überhaupt nicht zur Geltung kommt? Von ihrer aller menschlichem Liebesleben wissen wir wenig und entbehren dieses Wissen nicht. Es war zweifellos vorhanden, aber es ist uns gleichgültig und bestenfalls von anekdotischem Reiz. Bemerkenswert aber ist: die Neuzeit bringt eine ganze Reihe von Musikern hervor, deren Natur und Willensrichtung ein Instrument verlangt, das sinnenhafter ist als die Orgel und doch minder menschlich gebunden, als die Stimme. Es genügt zunächst, diese Beobachtung auszusprechen. Ihre Weiterführung kann nicht aus dem hier betonten Einzelgesichtspunkt allein geschehen, sie müßte alle anderen Bewegungsimpulse künstlerischer wie soziologischer Art mit einbeziehen. Wenn wir aber fragen: wie ist es zu begreifen, daß im Laufe des 18. Jahrhunderts aus bescheidenen Anfängen eine Form heranwuchs, die wir Sinfonie nennen und die heut als eine der erstaunlichsten Geistesschöpfungen vor uns steht, so werden wir bei der Antwort neben jenen vorerwähnten Momenten auch

diese eigentümliche Wandlung des Eros als Voraussetzung des Klanglichen nicht vergessen dürfen. Vorhanden ist er immer, nur hat er seine Kraft nach neuen Zielen gespannt. Bei den Künstlern der Humanitätszeit weitet er sich zur unpersönlichen Menschheitsliebe, bei den Spätromantikern löst er sich in pantheistisch kosmisches Naturgefühl. Wesenhaft ist in beiden Fällen die Tatsache der Vermeidung oder in Ausnahmefällen rein episodischen Einbeziehung der Menschenstimme, die fast ausschließliche Verwendung jener Phantasiestimmen, die wohl überall das Menschliche mitklingen lassen, ohne ihm Körperhaftigkeit zuteil werden zu lassen, ohne ihm Sinnlichkeit des Naturklanges zu geben. Daß damit erst die Möglichkeit eines überbegrifflichen Ideenspieles gegeben war, wie es der Menschenstimme nicht aussprechbar gewesen wäre, daß diese Linie der musikalischen Entwicklung zusammenfiel mit einer allgemeinen Neigung zur Hervorhebung spiritueller Wirkungen, zur Abwendung von dem, was der naive Sinn bisher als Realität erfaßt hatte, daß schließlich ebenso die gesellschaftlichen Kräfte von ihrer Seite her die Form bauten, das alles sind Zusammenhänge, die einander bestätigen und die Großartigkeit des von allen Seiten angebahnten Geschehens bekräftigen.

Wir lehren nicht, wir konstruieren nicht. Das hier angeschlagene Thema ist nur aus der Phantasie zu betrachten — lassen Sie uns noch ein wenig phantasieren. Ich möchte die Musiker einteilen in drei Kategorien von Naturen, deren Klangempfindung ihr Eros bestimmt. Ich nenne die einen sinfonische Naturen, die anderen Kammermusik-Naturen, die dritten Opern-Naturen. Von den Sinfonikern sprach ich bereits. Es sind Menschen, in deren Individualität ein überpersönliches Kollektivwesen lebt, geradeso, wie in den großen Baumeistern. Das Persönliche im subjektiven Sinne wird abgestreift, der Lebenstrieb greift weit hinaus über die Grenzen des einzelnen, der Eros wird zur dionysisch ekstatischen

Kraft, zur kosmischen Welle. Er kann im höchsten Rausch auch die Menschenstimme sich zu Diensten zwingen, wie in Beethovens Neunter, in Mahlers Achter. Dann gibt es Wirkungen, wie in den allvereinigenden Massenschöpfungen der alten Kunst: Eros als höchster Herrscher der Welt. Im allgemeinen aber wird der Sinfoniker die Menschenstimme vermeiden, weil sie als Geschlechtsindividualität außerhalb seiner Klangempfindung lebt.

Den Kammermusiknaturen liegt das Kollektivistische der Sinfoniker fern. An Stelle des Expansionsdranges tritt bei ihnen die Intensität. Sie sind Individualerscheinungen strengster Form, die Betonung dieses Individuellen als des Einmaligem, allem anderen Entgegengesetzten, ihm unverbunden Bleibenden ist das Ziel. Im Wesen der Kammermusik liegt Abwendung vom Eros als dem Sinnbild des Verlangens nach Vereinigung und Ergänzung. Die Kammermusiknatur ist gewissermaßen monomanischer Artung. Sie bleibt daher von vornherein stets an das Instrument gebunden, aber sie sieht auch in ihm nicht mehr, wie der orchestral empfindende Sinfoniker, das chorisch vorstellbare Gattungswesen, den allgemeinen Typus, die Klangfamilie, sondern nur noch die singuläre Einzelerscheinung. Als solche kann sie gelegentlich wohl auch die Stimme auffassen, wie es Schönberg in seinem fis-moll-Quartett tut. Aber dann wird diese Stimme einer Behandlung unterworfen, die alles tilgt, was an menschlicher Erotik in ihr lebt, sie wird zum Organ einer fremdartigen Geistersprache. Verstehen Sie, warum Schönberg nicht mehr gesanglich im üblichen Sinne schreiben darf, warum er der Stimme etwa im „Pierrot Lunaire“ nur noch die schattenhafte Andeutung des Klanges läßt und sie da, wo er den Ton als solchen braucht, wie in den Liedern, alles vokalen Reizes entkleiden, sie behandeln muß wie eine Klarinette?

In Schönberg haben Sie die Kammermusiknatur reinster Ausprägung, die aus dem monomanischen Eros ihres Klangempfindens sogar die Sprachmittel anderer Empfindungs-

gebiete sich zu Diensten zwingt. Ähnliches werden Sie aber in der neueren Zeit auch bei anderen bemerken können. Der Eros des Klanges gewinnt immer schärfer spezialisierte Züge. Wie im Lauf des 18. Jahrhunderts Vokal- und Instrumentalmusiker sich voneinander geschieden haben, so sondern sich im Laufe des 19. innerhalb der instrumentalen Kunst die sinfonischen von den Kammermusiknaturen. Beethoven vereinigte noch beides in sich, dann aber setzt die Trennung ein. Wenn Bruckner ein Quintett schreibt, so ist es in Wahrheit eine Sinfonie, wenn Mahler ein Lied komponiert, so ist es ein sinfonischer Satz, wenn Schönberg Orchesterpartituren notiert, so bleiben sie Kammermusik. Und wenn Schreker ein Konzertstück für Orchester komponiert, so wird es eine Oper.

Die Opernnatur ist dem Eros, wie wir ihn gemeinhin auffassen, am stärksten verhaftet. Sie steht der realen Sinneswelt am nächsten, und so sehr sie sich im einzelnen von ihr entfernen, so lockend und selbständig sie ihre eigene Phantasiewelt im instrumentalen Klange aufbauen mag — durch die Menschenstimme, durch die musikalischen Schicksale, die sie ihr bereitet, bleibt sie gebunden an das Urproblem des Geschlechterkampfes. Dieser Stoff ist gegeben und unabänderlich, sie können eher fließendes Wasser zur plastischen Form ballen, als den Eros in seiner menschlich sinnenwärmsten Lebensäußerung aus der Oper verbannen. Mag er wie bei Gluck in elegischer Abklärung erscheinen, mag er, wie in Pfitzners geschlechtsfeindlicher Männeroper „Palestrina“ sich nur als visionäre Traumerscheinung äußern — vorhanden ist er stets, und wir werden die Gattungsforderung als um so richtiger und reiner erfüllt ansehen, je bewußter hier der menschliche Eros den Kern des Geschehens bildet. Ich spreche nicht vom Stoff, er ist mir im höheren Sinne gleichgiltig. Ich spreche von dem musikalischen Schicksal, das uns die Oper bewußt machen muß, weil sie, rein als klängliches Phänomen betrachtet,

das Schicksal der Menschenstimmen zum Gegenstand ihrer Klanghandlung macht und weil jede Neugestaltung dieses Stimmschicksals die Neugestaltung des erotischen Problems zum Mittelpunkt haben muß.

Es wäre noch von einer bisher nicht genannten Gattung zu sprechen, die scheinbar bei der Aufzählung der Grundkategorien vergessen wurde: dem Lied. Ich habe es nicht vergessen, sondern ich sehe es nicht als solche Kategorie. Ich sprach ja nicht von musikalischen Formen, ich wollte keine Ästhetik der Kompositionsgattungen geben, ich sprach von Artungen der Musikernaturen, also der Menschen, wie sie in ihrem Klangempfinden durch ihren Eros bestimmt werden. Das Lied aber ist nur eine Form, jener Grundeinteilung gegenüber gesehen kann sie sowohl sinfonisch, kammermusikhaft und stofflich erotisch als Stimmgeschehen im Sinne der Opernkategorie gestaltet werden. Die formale Gattung als solche ist wandelbar, kein klanglicher Grundtypus. Gerade die heutige Entwicklung beweist diese Wandelbarkeit. Im übrigen galt es nicht, Gesetze zu entdecken oder aufzustellen. Es galt, uns eines Phänomens bewußt zu werden, an dem wir nicht achtlos vorübergehen dürfen, für seine Erkennung einen Blickpunkt zu gewinnen. Dieses Phänomen ist der Klang als sinnliche Erscheinung und Wahrnehmung. Wohl hören wir ihn alle, und doch wissen wir kaum, daß wir hören und noch weniger, was eigentlich vor sich geht, wenn wir hören. Wir betrachten und analysieren das, was Form genannt wird, wir studieren die Geschichte und die soziologischen Bedingungen des Werdens, wir treiben Ästhetik und Wertkritik. Dies alles ist gut, und wenn ich nun sage: alles musikalische Geschehen als Sinneserscheinung ist ein Klanggeschehen, so scheint dies eine Banalität zu sein, nicht wert, darüber zu reden. Aber kennen wir wirklich das Geheimnis des Klanges, ahnen wir, woher es kommt und was eigentlich es in sich schließt?

Mir scheint, daß wir dieses grundlegend Selbstverständliche in seiner elementaren Bedeutung bis jetzt kaum bemerkten, geschweige annähernd erfaßten. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß wir über Musik denken, sprechen, urteilen, als sei sie ein Objekt für sich, außerhalb unserer unmittelbaren Lebenssphäre? Wir sehen sie immer nur als geistiges, historisches, ästhetisches oder gar sittliches Phänomen, wir sehen sie immer nur als Kunst. Ich wünschte, wir lernten sie mehr von der naturhaften Seite auffassen, als klingendes Symbol jener göttlichen Kraft, die in uns schafft und baut, und die unsern und aller Lebenstrieb von der tiefsten Wurzel zur Höhe der eingeborenen Willensmacht führt. Damit hätten wir gewiß noch nicht ihr Ganzes — wie wäre dieses dem Bewußtsein überhaupt faßbar — wohl aber die natürlichste Formel ihrer geheimen Gesetzlichkeit. Denn mehr als alles andere ist und bleibt Musik Naturlaut, Klang der Kreatur. Das Gesetz des Lebens dieser Kreatur ist auch Gesetz dessen, was ihr entspringt und aus ihren Sinnen Gestalt empfängt. Machen wir die Sinne frei für das Klingende der Musik. Wir werden dann verstehen, daß sie vielfältig sein, wie die große Natur tausend Lebensformen treiben kann, und daß doch ihr letzter Sinn stets Gleichnis ist für das eine, zu tiefst Göttliche, das jenseits der Zeiten und Erscheinungen steht.

*

Wir haben ein wenig phantasiert, mein lieber Freund. Schließen wir dieses Kapitel, es taugt nicht zum debattieren. Vergessen wir es jetzt. Wenn aber Musik wieder um uns aufklingt, so lassen Sie uns diesen Traumgedanken still nachhängen und den Gott im Klange spüren.